Rudolf Steiner

El Arte y la Ciencia del Arte

EPIDAURO EDITORA

Rudolf Steiner

El Arte y la Ciencia del Arte

LO SUPRASENSIBLE - SENSIBLE
EN SU REALIZACION POR MEDIO DEL ARTE

Nueve conferencias
dadas en distintos lugares
entre 1888 y 1921

1986
EPIDAURO EDITORA
BIBLIOTECA ANTROPOSOFICA

Título original alemán (de la edición de 1961)
KUNST UND KUNSTERKENNTNIS
Das Sinnlich-Übersinnliche
in seiner Verwirklichung durch die Kunst

GOETHE ALS VATER EINER NEUEN ÄSTHETIK
Viena, 9 de noviembre de 1888

DAS WESEN DER KÜNSTE
Berlín, 20 de octubre de 1909

DAS SINNLICH-ÜBERSINNLICHE IN SEINER VERWIRKLICHUNG DURCH DIE KUNST
Munich, 15 y 17 de febrero de 1918

DIE QUELLEN DER KÜNSTLERISCHEN PHANTASIE UND DIE QUELLEN DER ÜBERSINNLICHEN ERKENNTNIS
Munich, 5 y 6 de mayo de 1918

DAS SINNLICH-ÜBERSINNLICHE GEISTIGE ERKENNTNIS UND KÜNSTLERISCHES SCHAFFEN
Viena, 1º de junio de 1918

DER ÜBERSINNLICHE URSPRUNG DES KÜNSTLERISCHEN
Dornach, 12 de setiembre de 1920

DIE PSYCHOLOGIE DER KÜNSTE
Dornach, 9 de abril de 1921
Versión castellana
de Francisco Schneider

Derechos reservados
sobre la traducción
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© 1986 by EPIDAURO EDITORA, Buenos Aires
ISBN 950 - 9559 - 02 - 4
Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

INDICE

GOETHE COMO INSPIRADOR
DE UNA NUEVA ESTETICA

Viena, 9 de noviembre de 1888 7

LA ESENCIALIDAD DE LAS ARTES

Berlín, 28 de octubre de 1909 34

LO SENSIBLE-SUPRASENSIBLE
EN SU REALIZACION POR EL ARTE

I. Munich, 15 de febrero de 1918 53
II. Munich, 17 de febrero de 1918 78

LAS FUENTES DE LA FANTASIA
ARTISTICA Y LAS FUENTES DEL
CONOCIMIENTO SUPRASENSIBLE

I. Munich, 5 de mayo de 1918 99
II. Munich, 6 de mayo de 1918 120

LO SENSIBLE-SUPRASENSIBLE
CONOCIMIENTO ESPIRITUAL
Y CREACION ARTISTICA

Viena, 1º de junio de 1918 143

EL ORIGEN SUPRASENSIBLE
DE LO ARTISTICO

Dornach (Goetheanum), 12 setiembre de 1920 168

LA PSICOLOGIA DE LAS ARTES

Dornach (Goetheanum), 9 de abril de 1921 ... 184

EPIDAURO EDITORA

Títulos Publicados

RUDOLF STEINER

Teosofía
La Ciencia Oculta
La Filosofía de la Libertad
Los Principios de la Gnoseología para el Concepto Goetheano del Mundo
Tres Conferencias Fundamentales
Cómo se puede Superar la Incertidumbre que sufre el Alma Humana en nuestro Tiempo
El Misterio del Doble - Medicina Geográfica

FRIEDRICH HUSEMANN - OTTO WOLFF

La Imagen del Hombre como Base del Arte de Curar

OTTO WOLFF

La Medicina de Orientación Antroposófica

F. W. ZEYLMANS VAN EMMICHOVEN

La Piedra Fundamental

EPIDAURO EDITORA - Ramos Mejía 2615
(1609) Boulogne - Tel. 765-8379/80/81

GOETHE COMO INSPIRADOR DE UNA NUEVA ESTETICA

Viena, 9 de noviembre de 1888

PROLOGO A LA SEGUNDA EDICION

Hace más de veinte años que esta conferencia ha sido dada en el marco de la Asociación Goetheana de Viena; y al publicarse esta nueva edición de uno de mis primeros escritos, será oportuno decir lo siguiente. Se ha dicho que en el curso de mi actividad literaria se hayan producido cambios de mis ideas. Pero ¿cómo ha de justificarse esto, si un escrito mío, aparecido hace más de veinte años, puede publicarse ahora sin que haga falta cambiar ni una sola frase del mismo? Además, si en mi actividad científico-espiritual —antroposófica— se ha querido descubrir cambios de mis ideas, se puede responder que ahora, leyendo de nuevo el texto de esta conferencia, considero que las ideas desarrolladas en la misma representan un sano fundamento de la antroposofía; e incluso me parece que justamente el pensar antroposófico está llamado a comprenderlas. Sobre la base de otra orientación científica será difícil darse cuenta exactamente de lo más importante que aquí se expresa. Lo que veinte años atrás ha sido el fundamento de mis ideas, lo he desarrollado desde entonces en las más diversas direcciones: esto es el hecho verdadero, no un cambio de mi concepto del mundo.

Las pocas observaciones que para más claridad se han añadido con carácter de apéndice, lo mismo podrían haberse escrito hace veinte años. Pero se podría preguntar si con respecto a la estética lo expuesto en la conferencia todavía es válido actualmente, ya que también en este campo se ha trabajado mucho en los últimos dos decenios. Referente a ello me parece que lo entonces expresado, es efectivamente más válido ahora que veinte años atrás. Con relación a la evolución de la estética me atrevo a decir lo grotesco: desde su primera aparición, las ideas de esta conferencia han adquirido más veracidad, a pesar de que en la expresión de las mismas no se ha cambiado nada.

Basilea, 15 de setiembre de 1909

Es enorme la cantidad de libros y disertaciones que en nuestro tiempo se publican con el objeto de precisar la posición de **Goethe** frente a las distintas ramas de las ciencias y la vida espiritual general del presente. Enumerar los títulos ya de por sí seguramente llenaría un tomo no muy pequeño. Este fenómeno se debe al hecho de que cada vez más nos damos cuenta de la verdad de que en Goethe se nos presenta un factor cultural al que necesariamente tiene que tomar en consideración quien desee participar de la vida espiritual del presente. Prescindir de ello significaría renunciar al fundamento de nuestra cultura, un andar vagando en un nivel bajo, sin la voluntad de elevarse a la luz de la altura que ilumina a toda nuestra civilización. Sólo quien en algún punto puede unirse a Goethe y su tiempo será capaz de ver claramente qué camino toma nuestra cultura, y podrá ser consciente de los fines que la humanidad moderna tiene que seguir. Quien no logre relacionarse con ese supremo espíritu de nuestro tiempo, será arrastrado por sus semejantes y guiado como un ciego. Todas las cosas se nos presentan bajo otro aspecto, si las observamos con la vista aguzada que nos da esa fuente cultural.

Pero por loable que sea el referido afán de nuestros coetáneos de unirse en cierto modo con Goethe, no se puede reconocer que la forma de como esto ocurre, siempre sea la adecuada. Precisamente a este respecto muchísimas veces falta la debida imparcialidad, la que antes de expresar sus críticas, se sumerge en toda la profundidad del genio de Goethe. En muchos aspectos se considera a Goethe como anticuado, porque no se llega a ver su verdadera importancia. Se cree haberse elevado mucho sobre Goethe, mientras que la mayoría de las veces lo justo consistiría en aplicar a nuestros ahora más perfectos medios y hechos científicos, sus principios universales, su grandiosa manera de contemplar las cosas. Lo que en Goethe importa, jamás es la pregunta, si el resultado de sus investigaciones concuerda más o menos con el de la ciencia actual, sino

siempre el hecho de cómo él ha enfocado el problema. Los resultados llevan el sello de la época de Goethe, quiere decir que los mismos llegan al punto a que los medios científicos y la experiencia de su época permitían alcanzar; mientras que su modo de pensar y de plantear los problemas representan una conquista permanente; y de ninguna manera es justo tratarla con altivez. Pero a nuestro tiempo le es propio el que la fuerza espiritual productiva del genio le parece casi insignificante. No se puede esperar otra cosa en la época en que es mal visto todo trascender la experiencia física, tanto en la ciencia como en el arte. Naturalmente, para la observación meramente sensible basta con tener sentidos sanos; el genio es más bien superfluo.

Pero el verdadero progreso de las ciencias y las artes jamás se ha producido a través de tal observación o de la mecánica imitación de la naturaleza. Miles y miles de personas observan algo indiferentemente, mientras que por la misma observación otro llega a descubrir una importante ley científica. Algunos pueden haber visto antes de **Galilei** una lámpara oscilante de una iglesia; más debió aparecer este genio para descubrir en ella las leyes del movimiento pendular, tan importantes para la física. Goethe exclama: "Si el ojo no fuera de naturaleza solar, jamás podríamos ver la luz", con lo cual quiere decir que sólo podrá penetrar en lo profundo de la naturaleza quien para ello posea la disposición necesaria y la fuerza productiva para ver en la realidad más que meramente los hechos exteriores. Pero no se tiende a comprenderlo. Las grandiosas conquistas que se deben al genio de Goethe, no deberían confundirse con las insuficiencias de que padecen sus investigaciones a causa del entonces restringido estado de las experiencias. Goethe mismo caracterizó mediante una acertada imagen la relación de sus resultados científicos con el progreso de la investigación: los calificó de piezas con las cuales acaso haya avanzado demasiado sobre el tablero,

pero que pueden servir para conocer la táctica del jugador. Si en el campo de la actividad científica de Goethe se toman en consideración estas palabras, resultará para nosotros la siguiente gran tarea: en todas las partes hay que partir de las tendencias en que Goethe se basaba. Los resultados que él mismo indica, sólo habrá que tomarlos como ejemplos de cómo él, con medios delimitados, trataba de cumplir sus grandes tareas. Nosotros debemos tratar de cumplirlas según sus intenciones, pero empleando nuestros medios más amplios y sobre la base de nuestras experiencias más ricas. Por este camino será posible fecundar todas las ramas de investigación a las que Goethe puso cuidado y, lo que es más: las mismas tendrán un carácter armonioso, de modo que formarán parte de un armónico gran concepto del mundo. En este sentido tendrá que encontrar su perfeccionamiento la investigación meramente filológica y crítica, la que sin duda se justifica de por sí. Es preciso hacer nuestras, la plenitud de los pensamientos y las ideas de Goethe y, partiendo de ellas, seguir trabajando científicamente.

Aquí considero mi deber demostrar en qué sentido los principios desarrollados encuentran su aplicación con respecto a una de las más recientes y, al mismo tiempo, más discutidas ciencias: la estética. La estética, esto es, la ciencia que trata del arte y sus creaciones, tiene apenas cien años de existencia. Fue en el año 1750 que **Alejandro Teófilo Baumgarten** (1714-1762), plenamente consciente de crear con ella un nuevo campo científico, inauguró dicha doctrina. Dentro de la misma época hubo esfuerzos de J. J. Winckelmann (1717-1768) y G. E. Lessing (1729-1781) por alcanzar juicios fundados acerca de problemas fundamentales del arte. Todo cuanto anteriormente se había intentado en este campo, no merece ni la calificación de un principio elemental de dicha ciencia. Inclusive el gran Aristóteles, verdadero gigante espiritual que influyó decididamente sobre todas las ramas de la ciencia, no ha dado nada

para la estética. Del horizonte de sus consideraciones ha excluido totalmente las artes plásticas, de lo cual se infiere que le faltaba el concepto del arte; además, no conocía otro principio que el de la imitación de la naturaleza, y esto nos muestra que en sus creaciones artísticas jamás llegó a entender la misión correspondiente del espíritu humano.

Pero no es un hecho casual el que la ciencia de lo bello haya surgido tan tarde, pues antes no había sido posible, sencillamente porque no existían las condiciones necesarias para ello. ¿Cuáles son las condiciones respectivas? El anhelo del arte existe desde los tiempos primitivos de la humanidad, mientras que el afán de comprender su misión no pudo surgir sino en un tiempo muy reciente. El espíritu griego que gracias a su organización beneficiosa satisfacía sus deseos a través de lo que la inmediata realidad circundante le ofrecía, ha creado una época del arte que representa un estado supremo, pero lo ha hecho por ingenuidad primitiva, sin el deseo de crearse, por medio del arte, un mundo que nos da satisfacción de una forma imposible de alcanzar por otro conducto. La humanidad griega encontraba en la realidad todo lo que buscaba; y la naturaleza le ofrecía con abundancia lo que el corazón y el espíritu anhelaban; jamás podía surgir en el corazón griego el deseo de algo que vanamente se busca en el mundo circundante. El griego no se ha desprendido de la naturaleza, y debido a ello todos sus deseos encuentran en ella su satisfacción. Con todo su ser en unidad inseparable con la naturaleza, ésta va actuando sabiendo muy bien qué es lo que en él debe crear, para que luego también obtenga cumplida satisfacción. De esta suerte el arte sólo constituía en ese pueblo ingenuo la continuación del vivir y actuar dentro de la naturaleza, la que era la base inmediata de su ser; ella satisfacía los mismos anhelos que su Madre, pero en medida superior. De ahí se explica que Aristóteles no conocía ningún principio del arte más sublime que la imitación

de la naturaleza. No hacía falta alcanzar más que la naturaleza, puesto que en ella ya se tenía la fuente para satisfacer todos los deseos. Al griego le bastaba lo que a nosotros sólo parecería estéril e insignificante: la mera imitación de la naturaleza. Nosotros hemos olvidado ver en la naturaleza lo supremo que nuestro espíritu anhela; y a raíz de ello el mero realismo jamás podría satisfacernos, el realismo, que la realidad carente de todo lo superior nos ofrece. Esa época debió surgir, como una necesidad para la humanidad, cuya evolución va hacia niveles de perfección cada vez más elevados. El ser humano sólo ha podido vivir enteramente dentro de la naturaleza, mientras no era consciente de ello; pero desde el instante en que llegó a conocer claramente su ser individual, dándose cuenta de que en su interior existe un reino, a lo menos de igual sublimidad que aquel mundo exterior, debió desprenderse de la ligación con la naturaleza.

Ahora el hombre ya no podía abandonarse a ella enteramente, para que ella actúe a su manera, suscitando sus deseos y volviendo a satisfacerlos. Ahora debió situarse frente a la naturaleza, y con ello efectivamente ya habíase desprendido de ella; había creado en su interior un nuevo mundo y de éste fluyen ahora sus anhelos y surgen sus deseos. Se entiende que ahora queda expuesta a la casualidad la cuestión, si los deseos suscitados separadamente de la Madre Naturaleza, podrán satisfacerse por ella. De todos modos existe un abismo que separa al hombre de la realidad, y él tendrá que crear de nuevo la armonía que antes existía en su natural perfección. Con ello se han producido los contrastes entre el ideal y la realidad, entre lo intentado y lo alcanzado; en fin todo lo que conduce al alma humana a un verdadero laberinto espiritual. Esto hace que la naturaleza se nos presente sin alma, carente de todo lo que nuestro interior nos anuncia como lo divino y esto conduce en primer lugar al apartarse de lo que es naturaleza, a huir de lo inmediatamente real.

Pero esto es absolutamente lo contrario del helenismo. Así como éste lo había encontrado todo en la naturaleza, la referida concepción no encuentra nada en la misma; y bajo este aspecto ha de juzgarse la edad media cristiana. Así como el helenismo no fue capaz de reconocer la esencia del arte, porque no comprendía el elevarse de ésta sobre aquélla, esto es, la creación de una naturaleza superior en comparación con la inmediata, la ciencia cristiana medioeval tampoco fue capaz de crear una ciencia de arte, porque el arte ciertamente sólo podía trabajar con los medios de la naturaleza, sin que la erudición pudiese entender que dentro de la realidad, carente de lo divino, se pueden crear obras que satisfagan al espíritu que aspira a lo divino. Pero también aquí la incapacidad de la ciencia no ha podido detener la evolución del arte. Mientras que aquélla no sabía qué pensar de ello, aparecían las más grandiosas obras del arte cristiana. La filosofía que en esa época servía a la teología no supo asignar al arte un lugar dentro del progreso cultural, como tampoco lo ha podido hacer el gran idealista de los griegos, el "divino Platón". Platón sencillamente ha calificado de perjudicial el arte plástico y la poesía dramática; y el concepto que tiene de la misión independiente del arte es de tal índole que a la música sólo le da valor porque ella alienta la valentía del guerrero.

La ciencia del arte no pudo surgir en la época en que el espíritu y la naturaleza estaban tan íntimamente ligados entre sí, pero tampoco pudo formarse en el tiempo en que ambos formaban un contraste irreconciliable. Para el nacimiento de la estética tenía que llegar el tiempo en que el hombre, libre de la atadura de la naturaleza, percibió el espíritu en su diáfana claridad, pero en que también es posible volver a unirse con la naturaleza. El que el hombre se eleve sobre el punto de vista del helenismo se justifica plenamente, puesto que en la suma de casualidades que componen el mundo en que nos sentimos colocados, jamás en-

contraremos lo divino, lo necesario. A nuestro derredor no percibimos sino hechos que lo mismo podrían ser distintos; no percibimos sino individuos, mientras que nuestro espíritu aspira a lo genérico, lo arquetípico; no percibimos sino lo finito, lo temporal, y nuestro espíritu aspira a lo infinito, lo eterno; de modo que si el espíritu humano distanciado de la naturaleza debió volver a unirse con ella, necesariamente debió ser con algo distinto que la suma de casualidades. Y para Goethe este retorno significa: retornar a la naturaleza, pero retornar con toda la riqueza del espíritu evolucionado, con la cultura que se halla al nivel del tiempo moderno.

A la concepción de Goethe no le corresponde la separación absoluta de naturaleza y espíritu; antes bien, él quiere considerar el mundo como una totalidad, una cadena de evolución armónica de seres, entre los cuales el hombre forma un eslabón, el que a su vez es el más sublime: "¡Naturaleza! Ella nos circunda y nos envuelve; no somos capaces de salir de ella, o de penetrar en ella más profundamente. Sin ser llamados y sin advertimiento alguno, ella nos acoge en la ronda de su danza, y nos lleva consigo hasta que, cansados, nos desprendemos de sus brazos". Y en su libro sobre J. J. Winckelmann, Goethe exclama. "Si la naturaleza sana del hombre actúa como un todo, si él se siente en el mundo como dentro de un todo grandioso, bello y digno, si lo armonioso de su estar le concede un encantarse puro y libre: resultaría que el universo, si pudiese sentirse a sí mismo, habiendo llegado a su meta, se asombraría prorrumpiendo en júbilo ante el apogeo de su propio devenir y ser". En esto se expresa el típico amplio trascender la naturaleza inmediata de Goethe, sin alejarse de ella, ni en lo más mínimo, en cuanto a lo esencial de la misma. No le es propio lo que él observa hasta en muchas personas particularmente talentosas: "la peculiaridad de sentir una especie de temor ante la realidad de la vida, de retirarse en sí mismo, y de crear en sí mismo un mundo propio, para producir de esta manera lo más

perfecto, orientado hacia lo interior". Goethe no rehuye la realidad como para crearse un mundo de pensamientos abstractos, ajenos a aquélla; por el contrario, ahonda en ella con el fin de encontrar en su eterna transformación, en su devenir y moverse, sus leyes inalterables; se sitúa frente al individuo para percibir en él lo arquetípico. De esta manera se formaron en su espíritu las imágenes de la planta primitiva, el animal primitivo, imágenes que no son sino las ideas del animal y de la planta. No se trata de conceptos generales vacíos pertenecientes a una pálida teoría, sino de los fundamentos esenciales de los organismos, con un contenido vasto y concreto, lleno de vida y expresivo. Expresivo, ciertamente no para los sentidos físicos, sino para la facultad conceptual superior a la cual Goethe se refiere en su disertación sobre "discernimiento contemplativo" (Anschauende Urteilskraft). En el sentido de Goethe las ideas son objetivas lo mismo que lo son los colores y las formas de los objetos, pero sólo son perceptibles para quien posee la correspondiente facultad conceptual, al igual que los colores y las formas sólo existen para quien esté dotado de la vista, y no para el ciego. Lo objetivo no se nos revela, sin que lo observemos con la sensibilidad del espíritu; y sin la facultad instintiva de percibir las ideas, éstas permanecen para nosotros un campo cerrado. A este respecto Schiller ha penetrado más profundamente que cualquier otro en la configuración del genio de Goethe.

El 23 de agosto de 1794 Schiller se expresó con las siguientes palabras acerca de la naturaleza en que se basaba el espíritu de Goethe: "Usted contempla la naturaleza como un todo, a fin de ilustrarse sobre lo particular; en la universalidad de sus fenómenos usted averigua el fundamento para comprender al individuo. De la organización sencilla usted asciende, paso a paso, a otra más compleja, para construir al final, genéticamente, con los materiales de toda la naturaleza, la más complicada de todas, el hombre. Imitando, por decirlo

así, el modo de crear de la naturaleza, usted trata de penetrar en su técnica oculta". En esa creación imitadora se nos da la clave para comprender el concepto goetheano del mundo. Para poder ascender realmente a los arquetipos de lo creado, a lo constante dentro de la eterna transformación, no hemos de contemplar lo concluido, puesto que éste ya no corresponde cabalmente a la idea que en él se expresa, sino que debemos apoyarnos en el desenvolvimiento (Werden), tenemos que contemplar la naturaleza en su creación. He aquí el sentido de las palabras de Goethe en su disertación sobre "discernimiento contemplativo": "Si en lo ético, por la fe, la virtud y la inmortalidad, hemos de elevarnos a una región superior para acercarnos al primero de los seres, seguramente ocurrirá lo mismo en lo intelectual, donde por la contemplación de la naturaleza, eternamente creadora, debiéramos hacernos dignos de participar espiritualmente en sus producciones. Al principio, por cierto, yo había buscado sin cesar, pero inconscientemente y por un impulso interior, lo arquetípico, lo típico". Por lo tanto, los arquetipos de Goethe no son vanos fantasmas, sino las fuerzas impulsoras detrás de la apariencia.

Esto ha de considerarse como la "naturaleza superior" dentro de la naturaleza, la que Goethe quiere realizar. Y esto nos enseña que la realidad que se presenta a nuestros sentidos, no es de manera alguna un aspecto con que el hombre que ha alcanzado un nivel cultural superior, podría contentarse. Sólo si el espíritu humano trasciende dicha realidad, si él rompe la cáscara para penetrar hasta la substancia, se le revelarán las fuerzas que íntimamente sostienen al mundo. Jamás puede darnos satisfacción el acontecer aislado de la naturaleza, sino únicamente la ley de la naturaleza; ni tampoco la puede dar el individuo como tal, sino sólo la humanidad en general. En Goethe encontramos este hecho en su forma más perfecta. Lo que también en él queda por solucionar, es el hecho de que para el espíritu moderno la realidad, el individuo aislado, no ofrece satisfacción,

porque no en él, sino al transcenderlo, encontramos lo que reconocemos como lo sublime, lo que veneramos como lo divino, lo que en la ciencia llamamos la idea. Mientras que la mera experiencia no puede alcanzar la conciliación de los contrastes, puesto que si bien tiene la realidad, le falta la idea; la ciencia, a su vez, no llega a dicha conciliación, pues ella posee la idea, pero ya no tiene la realidad. Entre ambas esferas al hombre le hace falta un reino nuevo; un reino en que ya lo particular, antes de llegar a la totalidad, representa la idea; un reino en que ya el individuo aparece de tal característica que le son propios lo general y lo necesario. Pero en la realidad no existe semejante mundo; se trata de un mundo que el hombre primero tiene que crear para sí mismo, y este es el mundo del arte; un tercer reino que hace falta junto con el de los sentidos y el de la razón.

La tarea de la estética consiste precisamente en la presentación del arte como el tercer reino. El hombre mismo tiene que implantar a los objetos de la naturaleza lo divino de que ellos carecen; y en ello reside una tarea sublime que a los artistas les corresponde asumir. En cierto modo ellos tienen que traer a la tierra el Reino de Dios. Esta misión del arte que bien puede llamarse religiosa, Goethe la caracteriza —en su libro sobre Winckelmann— con las siguientes bellas palabras:

"Al encontrarse el hombre en la cúspide de la naturaleza, él, a su vez, se considera a sí mismo enteramente como naturaleza, la que en sí nuevamente tiene que crear un pináculo. Para alcanzarlo se eleva compenetrándose de toda perfección y de virtudes, haciendo valer la voluntad, el orden, la armonía y la significación, para ascender finalmente hasta la producción de la obra de arte, la que junto a sus demás acciones y obras ocupa un lugar esplenderoso. Una vez producida y presentándose ante el mundo en su realidad ideal, esa obra suscita un efecto duradero, e incluso el más supremo; pues, al desenvolverse espiritualmente por medio de todas sus fuerzas, acoge en sí todo lo grandioso, lo digno de vene-

ración y de amor; y así eleva al hombre sobre sí mismo, dando a la figura humana fuerzas anímicas. La obra de arte concluye el ciclo de la vida y de las acciones del hombre, le diviniza para el presente que en sí comprende lo pasado y lo futuro. Semejantes sentimientos se suscitaban en quienes percibían a Júpiter olímpico, como lo revelan los relatos y los testimonios antiguos. El Dios se había hecho hombre, para elevar al hombre a Dios. Se percibía la suprema dignidad, al entusiasmarse por la sublime belleza".

Con estas palabras se ha reconocido la gran importancia del arte para el progreso cultural de la humanidad; y para la vigorosa ética del pueblo germano resulta ser significativo el haber captado como primero, este conocimiento; como igualmente es significativo que desde hace un siglo todos los filósofos germanos se esfuerzan por encontrar la forma científica más digna para expresar la manera singular de cómo en la obra de arte se confunden lo espiritual y lo natural, lo ideal y lo real. Es precisamente la tarea de la estética hacer comprender la naturaleza de tal unificación y de investigar las diversas formas por las cuales la misma se expresa en los distintos campos del arte. A la obra de Kant "Crítica del discernimiento", aparecida en 1790, cuyas consideraciones encontraron inmediatamente la simpatía de Goethe, se debe el haber suscitado por primera vez el problema, tal como nos referimos al mismo, encaminando así la consideración de los principales temas de la estética. Pero a pesar de la seriedad del trabajo dedicado a esta disciplina, hemos de confesar que hasta ahora no hemos alcanzado la solución satisfactoria de todos los aspectos y tareas de la estética.

El decano de nuestra estética, el sagaz pensador y crítico **Friedrich Theodor Vischer** (1807-87) hasta la muerte ha sostenido su convicción: "la estética aún está en sus principios". Con ello ha confesado que todos los esfuerzos en este campo, inclusive su obra de cinco tomos, en cierto sentido han errado el camino. Esto es

cierto; y ello se debe —si se me permite expresar mi convicción— únicamente al hecho de no haber tomado en consideración en este campo los gérmenes fecundos dados por Goethe, y porque a él, científicamente se le ha tenido en poco. Si se hubiera reconocido su importancia a este respecto, se habría seguido desarrollando las ideas de Schiller basadas en la concepción del genio goetheano y expuestas en sus "Epístolas sobre la educación estética". Frecuentemente los estéticos metódicos consideran también que estas epístolas no son realmente científicas, a pesar de que las mismas pertenecen a lo más importante de lo producido por la estética. Schiller parte de Kant quien ha dado la definición de la belleza en diversos aspectos. Kant examina primero el motivo del placer causado por las bellas obras de arte. Este sentimiento de placer lo distingue de cualquier otro. Comparándolo con el placer motivado por un objeto que nos da algún provecho, vemos que es un placer muy distinto, pues se relaciona con el deseo de la existencia del objeto; y el placer causado por lo útil desaparece con la desaparición del respectivo objeto. Esto es distinto en cuanto al placer que sentimos frente a lo bello, y que no tiene nada que ver con la posesión y la existencia del objeto; quiere decir que no depende del objeto como tal, sino que se basa en la idea que del mismo se tiene. Mientras que en cuanto a lo útil inmediatamente surge el deseo de pasar de la idea a la realidad, resulta que en el caso de lo bello nos contentamos con la imagen. Por esta razón, Kant llama al placer causado por lo bello, un "placer desinteresado", un placer no influenciado por algún interés real. Sin embargo, sería totalmente erróneo pensar que debido a ello la utilidad queda excluida de lo bello; pues esto sólo es el caso en cuanto a la utilidad exterior. Esto nos conduce a la segunda explicación de lo bello: "es algo formado en sí adecuadamente, pero sin que tenga que servir a un fin exterior". Cuando percibimos un objeto de la naturaleza o un producto de la técnica humana, nuestro intelecto pregunta cuáles son

la utilidad y el fin del mismo, y no se dará por satisfecho hasta que se le conteste la pregunta del "para qué". En lo bello, el porqué le es inmanente al objeto mismo, y el intelecto no necesita trascenderlo. Schiller parte de este punto; y lo hace, entretejiendo en la sucesión de los pensamientos, la idea de la libertad; procediendo de una manera que hace honor a la naturaleza humana en el más alto grado. Schiller comienza por comparar, uno frente a otro, dos impulsos humanos que constantemente se manifiestan. El primero es el llamado impulso material, esto es, el deseo de abrir nuestros sentidos para el mundo exterior que nos invade. Se trata de un contenido inmenso que fluye en nosotros, pero sin sernos posible influir determinantemente sobre su naturaleza. En este caso todo tiene lugar con absoluta necesidad. Lo que percibimos se determina desde afuera; no somos libres, sino que tenemos que someternos y obedecer al imperativo de la necesidad natural. El segundo es el impulso de la forma; y este es la razón que introduce orden y leyes en el confuso caos del contenido de la percepción, haciendo que por su trabajo se introduzca sistema en la experiencia. Pero también en este campo no somos libres, según Schiller; puesto que en este trabajo la razón depende de las leyes inalterables de la lógica. Al igual que por aquel impulso dependemos de la potencia de la necesidad natural, por este último tenemos que obedecer a la necesidad de la razón. Frente a ambos la libertad aspira a una posición de refugio. Schiller le señala la esfera del arte, poniendo de relieve la analogía del arte con el juego del niño. ¿En qué consiste la naturaleza del jugar? En el juego se utilizan objetos de la realidad, cambiando sus condiciones abitrariamente. Pero en tal transformación de la realidad no impera una ley de la necesidad lógica, como esto sucede, por ejemplo, cuando construimos una máquina, lo que exige someternos estrictamente a las leyes de la razón, sino que por esa transformación únicamente se satisface un deseo subjetivo. El jugador hace aparecer las cosas en condiciones

que le causen alegría, y no impone a sí mismo ninguna clase de obligación. No repara en la necesidad de la naturaleza; antes bien supera su fuerza, al emplear las cosas respectivas enteramente a su voluntad; pero tampoco se siente sujeto a la necesidad de la razón, pues el orden que él da a los objetos, es su propia invención. De esta manera, el que juega impregna su subjetividad en la realidad, confiriendo a la vez a aquélla validez objetiva. Esto significa que ha cesado el obrar particular de ambos impulsos, los que se han confundido en un solo acontecer, y con ello quedan libres: lo natural es a la vez espiritual, lo espiritual expresión de lo natural. De tal modo, Schiller, el poeta de la libertad, ve en el arte un libre juego del hombre, en un nivel superior, y exclama con entusiasmo. "El hombre no es enteramente hombre, sino cuando está jugando, y sólo está jugando, donde él es hombre en todo el significado de la palabra". Al impulso en que se basa el arte, Schiller lo llama el impulso del jugar. Este impulso hace generar en el artista obras que ya por su existencia sensible satisfacen la razón, y cuyo contenido racional al mismo tiempo se nos presenta como existencia sensible. Y en este nivel el ser humano se manifiesta de tal manera que su naturaleza se expresa espiritualmente y, al mismo tiempo, su espíritu naturalmente. La naturaleza se eleva al espíritu; el espíritu se sumerge en la naturaleza; ésta se ennoblece, y aquél desciende de su altura imperceptible al mundo visible. Las obras que así aparecen no son, por cierto, totalmente conformes a la naturaleza, porque en ninguna parte de la realidad son idénticos el espíritu y la naturaleza. Por consiguiente, si comparamos las obras de arte con las de la naturaleza, aquéllas nos aparecen como mera apariencia; pero es preciso que lo sean, pues de otro modo no serían verdaderas obras de arte. Con el concepto de la apariencia en este conexo, Schiller como estético se nos presenta como único, jamás igualado. Sobre esta base se debería haber progresado, continuando, según el entendimiento de Goethe, el exa-

men del problema de la belleza. En vez de ello apareció **Schelling** con una opinión fundamental enteramente malograda, inaugurando un error, del que en Alemania la estética no ha vuelto a librarse. Al igual que toda la filosofía moderna. Schelling piensa que la tarea de la suprema aspiración humana reside en captar los eternos arquetipos de los objetos. El espíritu pasa por encima del mundo real y se eleva a las alturas en que reina lo divino. Allí descubre toda la verdad y belleza. Sólo lo eterno es verdadero y bello a la vez. Por lo tanto, según Schelling, sólo percibirá la verdadera belleza quien se eleve a la verdad suprema, porque ambas son lo mismo; y toda la belleza sensible no es sino un débil reflejo de la infinita belleza que jamás podemos percibir por medio de los sentidos. Vemos en qué esto termina: La obra de arte es bella, no por sí misma y por lo que ella es, sino porque representa la idea de la belleza. De esta opinión resulta que el contenido del arte es el mismo que aquel de la ciencia, porque ambas se fundamentan en la eterna verdad la que al mismo tiempo es belleza. Para Schelling el arte no es sino la ciencia hecha objetiva. Lo que aquí importa es la pregunta: ¿a qué se debe el que la obra de arte nos agrade? Según dicha opinión sólo se trata de la expresión de la idea, esto es, que el cuadro sensible solamente es el medio de expresión, la forma en que se expresa un contenido suprasensible. En cuanto a tal opinión todos los estéticos están de acuerdo con la doctrina idealista de Schelling. Al respecto, no puedo consentir con lo que dice el más reciente historiador y sistematizador de la estética, **Eduard von Hartmann**: él afirma que en este punto **Hegel** ha llegado más lejos que Schelling. He dicho "en este punto", pues en muchas otras cosas le es muy superior. Hegel también dice: "lo bello es la apariencia sensible de la idea". Con esto admite que él ve en la idea expresada lo que en el arte es lo esencial. Más explícitamente lo expresa con las siguientes palabras: "La dura corteza de la naturaleza como la del mundo común hacen que al espíritu le cues-

ta más que a las obras de arte penetrar hasta la idea". Pues bien, aquí se dice claramente que la finalidad del arte es la misma que la de la ciencia, esto es: penetrar hasta la idea.

Se sostiene que el arte sólo trata de simbolizar lo que la ciencia directamente expresa en la forma de los pensamientos. Friedrich Theodor Vischer llama lo bello "la apariencia de la idea", por lo cual igualmente identifica el contenido del arte con la verdad. Opóngase lo que se quiera: quien ve la esencia de lo bello en la idea expresada, ya no lo puede separar de la verdad; y no se puede comprender qué tarea independiente el arte tendría al lado de la ciencia. Lo que ella nos ofrece nos es dado por el pensar en una forma más pura y más clara, no cubierto con un velo sensible. Desde el punto de vista de la referida estética, sólo por medio de la sofistería es posible conformarse con la consecuencia comprometedora de que en las artes plásticas sería la alegoría y en el arte poética la poesía didáctica, las supremas formas del arte. Dicha estética no es capaz de comprender la importancia del arte independiente; y debido a ello se ha evidenciado su inutilidad. Pero tampoco hay que ir demasiado lejos, renunciando a aspirar a una estética que no admita contradicción. En tal sentido pecan precisamente los que tratan de transformar la estética en historia del arte. Esta ciencia, sin apoyarse en principios auténticos, no puede ser más que una colección de noticias concernientes a los artistas y sus obras, juntamente con observaciones más o menos ingeniosas, las que, de todos modos, por tener su origen en lo arbitrario del razonamiento subjetivo, no tendrían valor. Por otra parte se ha tratado de contraponer a la estética una especie de fisiología del gusto. En este sentido se quiere examinar las condiciones más sencillas y más elementales de la sensación de placer, ascendiendo luego a casos cada vez más complejos, contraponiendo de tal manera una "estética desde abajo" a la "estética desde arriba". G. T. Fechner (1801-87) ha tomado este camino en su "Ense-

ñanza preparatoria"; pero resulta realmente incomprensible el que semejante obra pueda encontrar adictos en el pueblo en que hubo un Kant. Se dice que la estética debe partir del examen del sentimiento de placer, como si cada sentimiento de placer ya tuviera un carácter estético, y como si la naturaleza estética de un sentimiento de placer pudiera distinguirse de la de otro sentimiento a través de otro elemento que no sea el objeto por el cual aquél se suscita. Unicamente sabemos que un placer es un sentimiento estético, cuando reconocemos que el objeto respectivo es bello; pues en sentido psicológico el sentimiento estético como tal no se distingue de otro, de ninguna manera. Siempre se trata del conocimiento del objeto. Lo fundamental de toda estética reside en la pregunta: ¿Debido a qué un objeto es bello?

Mucho mejor que los "estéticos desde abajo" podemos abordar la cuestión si nos apoyamos en Goethe. **J. E. Merck** (1741-91) una vez caracterizó el trabajo de Goethe mediante las palabras: "Tu anhelo, tu orientación invariable consisten en dar a la realidad una configuración poética; los demás tratan de realizar lo llamado poético, lo imaginativo, y de ello no resultan sino desatinos". Con ello se expresa aproximadamente lo mismo que con las palabras de Goethe, en la segunda parte del "Fausto": "Considera el qué, pero más aún el cómo". Claramente se explica lo esencial del arte: no se trata de la incorporación de lo suprasensible, sino de la transformación de lo real-sensible. El objeto real no debe reducirse al medio de expresión; por el contrario, debe conservar su plena independencia; sólo se le debe dar una forma nueva, una forma que nos da satisfacción. Si sacamos algún ser del conjunto en que se encuentra, para observarlo en una posición separada, muchos aspectos del mismo inmediatamente nos parecerán incomprensibles; y no nos será posible concordarlo con el concepto, con la idea que necesariamente tenemos que atribuirle. Su formación dentro de la realidad no es solamente el resultado de sus propias leyes,

sino que sobre ella también influye decididamente la realidad colindante. Si tal ser hubiera podido desenvolverse libre e independientemente, sin influencia de otras cosas, sólo entonces expresaría su propia idea. Esta idea en que se basa dicho ser, pero cuyo desenvolvimiento ha sido alterado dentro de la realidad, la tiene que captar el artista y llevarla a su manifestación. En el objeto tiene que descubrir el punto, partiendo del cual puede desenvolverse la forma más perfecta de aquél, la que dentro de la naturaleza misma no podría desarrollarse, puesto que en cada objeto individual la naturaleza no alcanza realizar su intención; al lado de una planta produce otra, una tercera y así sigue; ninguna de ellas expresa concreta y plenamente la idea, sino uno u otro aspecto, según las circunstancias. Pero el artista tiene que remontarse a lo que le aparece como la tendencia de la naturaleza. A esto se refiere Goethe cuando describe su trabajo creador con las palabras: "No me detengo hasta que encuentro un punto significativo, del que se puede derivar mucho". En la obra del artista todo lo exterior tiene que expresar lo interior, mientras que en el producto de la naturaleza lo primero no llega a expresar la plenitud de lo segundo, y el espíritu humano escudriñador tiene que llegar a conocerlo. Las leyes según las cuales el artista procede, no son sino las leyes eternas de la naturaleza, pero en su forma pura y sin que influyan estorbos. Por consiguiente, las creaciones del arte se fundamentan, no en lo que es la realidad, sino en lo que podría llegar a ser; no en lo real, sino en lo posible. El artista trabaja según los mismos principios que la naturaleza, pero él procede según esos principios con respecto a los individuos, mientras que, para decirlo con palabras de Goethe, la naturaleza no se interesa por los individuos: "ella construye y destruye constantemente", porque quiere alcanzar lo perfecto, no con lo particular, sino con el todo. El contenido de una obra de arte es de índole real-sensible (esto es el qué); en la configuración

que el artista le da, él se esfuerza por superar la naturaleza, en cuanto a las tendencias de ella misma; de alcanzar lo que por sus medios y leyes es posible, en un grado más alto que ella.

Lo que el artista nos presenta es más perfecto que en su existencia natural; pero no le es propia otra perfección que la suma misma. En este superar del objeto a sí mismo, pero de todos modos sólo sobre la base de lo que en él se halla escondido, reside lo bello. Por lo tanto lo bello no es una cosa contraria a lo natural; y con razón dice Goethe: "Lo bello es una manifestación de leyes naturales escondidas, las que sin la aparición de lo bello, habrían quedado eternamente ocultas"; y en otro lugar: "Cuando la naturaleza comienza a revelarle a uno su secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte". En el mismo sentido en que se puede decir que lo bello es irreal, contrario a la verdad, mera apariencia, porque lo que a través del mismo se presenta, no se halla, en tal perfección, en ninguna parte de la naturaleza, también se puede decir que lo bello es más verídico que la naturaleza, porque representa lo que ella tiende a ser, sin poder realizarlo. Con respecto a este problema de la realidad en el arte, Goethe dice: El poeta (y lo mismo vale para todas las artes) necesita valerse de la representación. Lo supremo de ella se manifiesta cuando rivaliza con la realidad, quiere decir, cuando sus descripciones por el espíritu están tan llenas de vida que para todos pueden ser consideradas como actuales". Para Goethe es cierto: "Nada en la naturaleza es bello, sin que su verdad se presente como motivada por leyes de la naturaleza". Y el otro aspecto de la apariencia, o sea, el superarse del ser por sí mismo, Goethe lo expresa en sus "Aforismos en prosa": "En la flor la ley del reino vegetal aparece en su forma suprema, y la rosa a su vez sería la cúspide de ese fenómeno... el fruto jamás será bello, pues en él la ley de los vegetales queda restringida a sí misma (a la ley como tal)".

Pues bien, aquí se muestra claramente: donde se desarrolla y se expresa la idea, aparece lo bello; es decir, donde en la apariencia exterior percibimos espontáneamente la ley; en cambio, donde, como en el fruto, la apariencia exterior se presenta informe y grosera, porque no revela nada de la ley en que se basa la formación vegetal, el objeto natural cesa de ser bello. Por esta razón, el aforismo continúa: "La ley que del todo libremente se pone de manifiesto, según sus propias condiciones, produce lo objetivamente bello, lo que, por cierto, tiene que ser captado por sujetos dignos". Y de la manera más decidida tal opinión aparece en las siguientes palabras de Goethe, extraídas de los coloquios con Eckermann (III, 108): "Ciertamente, el artista debe imitar fiel y devotamente los pormenores de la naturaleza... no obstante, en las regiones superiores del obrar artístico, por el cual el cuadro verdaderamente se convierte en cuadro, se le permite jugar más libremente, e incluso puede llegar a la expresión mediante ficciones". Goethe caracteriza la suprema tarea del arte como sigue: "A través de la apariencia tiene que dar la ilusión de una realidad superior. Pero es una tendencia errónea extender la realización de la apariencia a tal punto que finalmente no queda sino el aspecto de una realidad vulgar".

Preguntémonos ahora ¿cuál es el motivo del placer suscitado por objetos del arte? Ante todo hemos de tener presente que el placer que encuentra su satisfacción en los objetos del arte, no es inferior al placer puramente intelectual que nos proporciona lo puramente espiritual. Siempre se trata de una verdadera decadencia del arte, cuando se piensa que su tarea consiste en el mero divertirse, en la satisfacción de un gozo bajo. Por lo tanto, el motivo del placer causado por objetos del arte será idéntico con aquel que frente al mundo de las ideas como tal, nos hace sentir la placentera satisfacción que eleva al hombre sobre sí mismo. ¿Qué es lo que nos da esa satisfacción frente al mundo de las ideas? Justamente la íntima y celestial quietud y la

perfección que le es inherente. En el mundo de los pensamientos que surgen de nuestro propio interior no se suscitan ninguna oposición y ninguna disonancia, puesto que ese mundo es infinito en sí mismo. Todo cuanto contribuye a la perfección de ese cuadro, le es inmanente al mismo. En esta perfección que al mundo de las ideas le es innata, reside la causa de nuestro entusiasmo. Para que lo bello pueda elevarnos de una manera parecida, tiene que estar configurado según el ejemplo de la idea. Y esto es algo totalmente distinto de lo que por sus ideales intentan los estéticos germanos. No es la "idea en forma de la apariencia sensible", sino justamente lo inverso; esto es, una "apariencia sensible en la forma de la idea". El contenido de lo bello, la materia en que éste se fundamenta, siempre es, por lo tanto, algo real, una inmediata realidad, y la forma de su aparición es la ideal. Vemos que lo correcto es justamente lo contrario de lo que la estética germana dice; ella ha puesto la cosa al revés. Lo bello no es lo divino en una vestidura real-sensible, ciertamente que no, pues es lo real-sensible en una vestidura divina. El artista no trae lo divino a la tierra, haciéndolo fluir en el mundo, sino elevando el mundo a la esfera de la divinidad. Lo bello es apariencia, porque ante nuestros sentidos hace aparecer por encanto una realidad que como tal representa un mundo ideal. ¡Considera el qué, pero más aún el cómo!, pues lo que importa se debe al cómo. El qué queda restringido a lo sensible, pero el cómo del aparecer se convierte en lo ideal. Donde mejor se presente en lo sensible la forma de aparecer lo ideal, también se presenta en el máximo grado la dignidad del arte. Goethe dice a este respecto: "La dignidad del arte quizás aparece en la música en su forma más eminente, porque en ella no hay materia a descontar; por lo tanto, es enteramente forma y contenido y hace elevar y ennoblecer todo lo que expresa".

Ahora bien, la estética que parta de la definición: "lo bello es realidad sensible que aparece como si fuera

idea", aún no existe, pero se debe crear. De por sí la podemos llamar la "estética del concepto goetheano del mundo". La misma es la estética del futuro. Uno de los más recientes exponentes de la estética, Eduard von Hartmann, autor de la excelente obra "Filosofía de lo bello", también sostiene el viejo error de que el contenido de lo bello es la idea. Correctamente afirma que el concepto fundamental del que toda ciencia de lo bello tiene que partir, es el concepto de la apariencia estética. Esto es cierto, pero hemos de preguntar si la aparición del mundo ideal como tal, jamás puede considerarse como apariencia. La idea es, por cierto, la suprema verdad; y cuando aparece, se presenta como verdad, y no como apariencia. Pero realmente se trata de apariencia, cuando lo natural, lo individual aparece en una vestidura eterna, dotada del carácter de la idea; pues esto precisamente, en realidad no le corresponde.

En este sentido el artista aparece como continuador del Espíritu del Universo; aquél prosigue la Creación donde éste la deja de las manos. El artista nos aparece en íntima fraternidad con el Espíritu del Universo, y el arte como la libre continuación del proceso de la naturaleza. De esta manera el artista se eleva sobre la realidad de la vida común, elevándonos también a nosotros quienes nos ahondamos en sus obras. El no crea para el mundo físico, sino que va más allá del mismo. En el poema de Goethe "Apoteosis del artista" se expresa tal pensamiento. La Musa, dirigiéndose al artista, exclama:

"Así el hombre noble influye poderosamente
durante siglos, sobre sus semejantes:
pues lo que el hombre bueno puede alcanzar,
no es posible alcanzarlo en el estrecho campo de la vida.
El sigue, pues, viviendo después de la muerte
tan activo como durante la vida;
la acción benéfica, la bella palabra,

son fuerzas inmortales, tal como él en vida aspiraba.
Así también tú (el artista) vives por tiempo
infinito;
¡disfruta la inmortalidad!"

Este poema efectivamente expresa admirablemente los pensamientos de Goethe acerca de la misión cósmica, por decirlo así, del artista.

Nadie ha concebido el arte tan profundamente como Goethe, confiriéndole semejante dignidad. Cuando él dice: "Las sublimes obras de arte son a la vez las supremas obras de la naturaleza, producidas por el hombre, según leyes genuinas y naturales. Todo lo arbitrario e imaginario se desvanece: impera la necesidad, se expresa Dios", da con ello prueba de la profundidad de su pensar. La estética según las ideas de Goethe sin duda será buena; y algo similar se podrá decir con respecto a otros capítulos de las ciencias modernas.

Cuando después de la muerte de Walther von Goethe (fallecido el 15 de abril de 1885) los tesoros de la casa de Goethe quedaron accesibles para la nación, muchos habrán observado con encogimiento de hombros el empeño de los eruditos, quienes examinaban y trataban como preciosa reliquia, hasta lo más pequeño de lo dejado por Goethe, destacando que nada debe de juzgarse con menosprecio, en cuanto a la investigación correspondiente. Pero el genio de Goethe es de inagotable riqueza; a este genio no se le aprecia con una sola mirada, y sólo podemos comprenderlo, acercándonos a él cada vez más desde distintos lados. Y para ello todo nos será útil; incluso lo particular, aunque parezca sin valor, alcanzará importancia, si lo consideramos en su relación con la amplia concepción del poeta. Unicamente si vamos estudiando toda la riqueza de las manifestaciones de la vida de este genio universal, se nos presentará ante el alma la naturaleza, la tendencia en que todo se origina, y que marca un punto culminante de la evolución de la humanidad. Sólo

cuando tal tendencia llega a ser generalmente reconocida por todos los hombres de aspiración espiritual, y cuando se generalice la creencia que no solamente debemos comprender el concepto goetheano del mundo, sino que tenemos que vivir en él, y él en nosotros, sólo entonces Goethe habrá cumplido su misión. Este concepto del mundo tiene que ser para todos los miembros del pueblo germano y de una humanidad allende del mismo, el símbolo bajo el cual todos han de encontrarse y conocerse, como en el aspirar común.

Algunas advertencias

para página 9 y s.: Aquí se habla de la estética como de una ciencia independiente. Ciertamente, consideraciones sobre las artes han de encontrarse en genios de tiempos anteriores. Pero un historiador de la estética sólo podría escribir sobre todo lo respectivo, de la misma manera como en la ciencia se considera todo esfuerzo filosófico de la humanidad, antes del verdadero comienzo de la filosofía, con Tales en Grecia.

para página 14: Podría llamar la atención el que en estas consideraciones se diga que el pensar de la edad media cristiana no encuentra "nada" en la naturaleza. Frente a ello se podría hacer notar lo expuesto por los grandes pensadores y místicos de la edad media. Pero tal objeción se debe a un total malentendido. Aquí no se dice que el pensar de la edad media no habría sido capaz de formar conceptos acerca de la importancia de la percepción etc.; antes bien nos referimos a que en aquel tiempo el espíritu humano se dirigía hacia lo espiritual como tal, en su forma primitiva, y no se inclinaba a estudiar los hechos particulares de la naturaleza.

para página 23. Cuando se habla de la "opinión fundamental malograda", de Schelling, no nos referimos de

modo alguno al elevarse del espíritu "a las alturas en que reina lo divino", sino al modo de cómo Schelling lo emplea para la consideración del arte. Lo destacamos especialmente para que lo dicho contra Schelling no se confunda con las críticas que ahora frecuentemente se expresan contra el filósifo y contra el idealismo filosófico en general. Es posible reconocer la grandeza de Schelling, y a pesar de ello oponer reparo a particularidades de su obra.

para páginas 25 y s.: En el arte se transfigura la realidad sensible, haciéndola aparecer como si fuera espíritu. En este sentido la creación artística no consiste en la imitación de algo ya existente, sino en la continuación del proceso del Universo por la actividad del alma humana. La mera imitación de lo natural no crea nada nuevo como tampoco la crea la simbolización del espíritu ya existente. No se puede considerar como realmente gran artista a quien para el observador da la impresión de reproducir lo real, sino a quien obliga al observador a sentir con él cuando en sus obras creativamente continúa el proceso del Universo.

LA ESENCIALIDAD DE LAS ARTES

Berlín, 28 de octubre de 1909

Imaginémonos una vasta planicie nevada y en ella varios arroyos y lagunas cubiertos de hielo, todo a orillas del mar, con hielo en la costa, además de enormes bloques de hielo flotando en el agua; acá y allá árboles de poca altura y arbustos, totalmente cubiertos de masas de nieve y de canelones. Es hora crepuscular. El sol ya se ha puesto, pero en las nubes ha dejado un áureo resplandor de arrebol.

Dentro de este paisaje se hallan las figuras de dos mujeres. Y saliendo del arrebol aparece, o bien, se le ordena que salga, un mensajero proveniente de los mundos superiores y, situándose frente a las dos mujeres, escucha con viva atención lo que ellas expresan como sus íntimos sentimientos y sensaciones.

Una de ellas tiene los miembros apretados al cuerpo y se convulsiona en sí misma exclamando: "¡Tengo frío!" La otra dirige la mirada sobre el paisaje cubierto de nieve, sobre las lagunas heladas, sobre los árboles cubiertos de canelones y, totalmente olvidada de su propia sensación física y del frío que por las condiciones exteriores en torno suyo pueda sentir, profiere las palabras: "¡Qué hermoso es el paisaje que se nos presenta!" Se percibe que en su corazón fluye calor, pues se olvida de todo cuanto podría sentir por efecto del ambiente físico y del hielo a su derredor. Su alma

está fascinada de la maravillosa belleza del paisaje helado.

El sol va desapareciendo bajo el horizonte, la luz crepuscular se atenúa, y las dos mujeres caen en un sueño profundo. La que había sentido tanto frío en su propio estado físico cae en un sueño que casi podría causarle la muerte; la otra, en un sueño que evidencia que la repercusión del sentimiento expresado con las palabra: "¡ah, que hermoso!" da calor a sus miembros y hasta en el sueño la mantiene llena de vida. Esta segunda mujer ha oído las palabras expresadas por el mancebo nacido del resplandor crepuscular: "tú eres el arte". Ella vivió en el sueño todo lo resultante de la impresión recibida por el paisaje descripto; y con el sueño se entremezcló un ensueño que, sin embargo, no fue, sino que en cierto sentido fue realidad; una realidad singular por su afinidad con el ensueño, pues en verdad fue la revelación de una realidad, de algo que antes el alma de esa mujer apenas hubiera imaginado. Lo que ella vivió no fue un ensueño, sino solamente algo parecido a un ensueño; ella experimentó lo que ha de llamarse una imaginación astral. No es posible expresarlo con otras palabras que por medio de las imágenes por las cuales habla el conocimiento imaginativo, pues en ese momento el alma de la mujer sabía que sobre aquello que por las palabras del mancebo "tú eres el arte" se le había indicado, sólo es posible hablar íntimamente, expresando con palabras lo que experimenta el conocimiento imaginativo. Expresemos pues con palabras las impresiones del conocimiento imaginativo del alma de esa mujer.

Cuando se había despertado su sentido interior, de modo que le fue posible divisar algo, percibió una figura singular de aspecto totalmente distinto de lo que acaso nos imaginemos mediante el conocimiento meramente físico. Poco tenía esa figura de lo que podría referirse al mundo físico-sensible: sólo tenía algo comparable con este mundo porque mostraba algo así como tres círculos

entrelazados; tres círculos perpendiculares entre sí, como si uno de ellos estuviese en posición horizontal, otro en posición vertical, y el tercero puesto de derecha a izquierda. Lo que fluía por estos círculos, lo que se percibía no era nada parecido a una impresión físico-sensible, era más bien comparable con lo anímico, con sensaciones o sentimientos del alma humana. Pero de dicha figura fluía algo que sólo podría designarse como sigue: fluía lo que se podría llamar una íntima y profundamente reservada tristeza de algo: Y al notarlo el alma de la mujer, se animó a preguntar: ¿cuál es el motivo de tu tristeza?

Esa figura misteriosa comunicó entonces a la mujer: "oh, ciertamente tengo un motivo para exteriorizar tal sentimiento, pues soy de sublime origen espiritual. Tal como te aparece mi ser, es como aparece también el alma humana. Pero si quieres descubrir mi origen, tienes que ascender a los reinos de las jerarquías superiores. Desde jerarquías superiores de la existencia he descendido hasta aquí. En desquite de ello los hombres que se hallan del otro lado de la vida, en el mundo físico, me han arrebatado el último de mis vástagos; me han arrebatado el último de mis descendientes, lo han tomado para sí y lo han encadenado a una formación rocosa, después de haberlo reducido en todo lo posible".

El alma de la mujer se decidió entonces a preguntar: "¿Pero quién eres tú en realidad? Sólo puedo expresarme con las palabras que recuerdo de la vida en el plano físico. ¿Cómo puedes explicarme tu ser y el ser de tu vástago al que los hombres han encadenado?"

"Allí del otro lado, en el mundo físico los hombres me dan el nombre de un sentido, un sentido muy pequeño. Me denominan como a un sentido, al que ellos llaman el sentido del equilibrio, el órgano que ha llegado a ser muy pequeño y que se compone de tres círculos no enteramente concluidos; y éstos se hallan encadenados en el oído. Este es mi último vástago. Lo han arrebatado y llevado a ese otro mundo y le han quitado

lo que poseía aquí, a fin de que él pueda ser libre en todas las direcciones. Han roto cada uno de los círculos y los han amarrado firmemente a una base. Aquí —como tú ves— no estoy atado, aquí muestro hacia todos los lados, círculos concluidos en mi ser; circunscriptos a mi ser hacia todos los lados. Sólo así percibes mi verdadera forma".

El alma de la mujer cobró entonces ánimo para preguntar: "¿Con qué puedo ayudarte?"

La figura misteriosa respondió: "Unicamente puedes darme ayuda uniendo tu alma con la mía, transmitiendo a mi ser todo lo que los hombres, allá en la vida, experimentan a través del sentido del equilibrio. Esto hace que tú te unifiques con mi propio ser y que llegues a ser tan grande como yo mismo. Y con ello liberas tu sentido del equilibrio y te elevas —espiritualmente liberada— sobre el encadenamiento a la tierra".

Y el alma de la mujer lo realizó y así se unificó con la figura espiritual del más allá. Al unificarse con ella tuvo la sensación de que debiera ejecutar algo. Colocó entonces un pie delante del otro, transformó la quietud en movimiento, y el movimiento en danza, y ésta la concluyó en la forma correspondiente.

"Ahora me has transformado", dijo la figura espiritual "Ahora me he convertido en lo que sólo por tu actuar puedo llegar a ser, cuando tú procedes como acabas de proceder. Ahora me he transformado en una parte de tu ser; me he transformado en algo que los hombres sólo pueden imaginarse. Ahora he llegado a ser el arte de la danza. Tú me has liberado porque tú te has esforzado por permanecer alma y no te has unido con la materia física. Y al mismo tiempo, colocando los pies uno delante del otro, me has conducido hacia arriba, a las jerarquías superiores de las cuales formo parte, a los Espíritus del Movimiento; y me has conducido a los Espíritus de la Forma. Pero ahora no debes avanzar más; porque si dieras un solo paso más de los que has dado para mí, todo lo que has hecho, resultaría inútil,

pues los Espíritus de la Forma son los que todo lo tuvieron que promover en el curso de la evolución terrestre. Si tú pusieras el pie en lo que pertenece a la misión de los Espíritus de la Forma, volverías a destruir todo lo ahora realizado, puesto que necesariamente caerías en la región a la cual, allí en la tierra, según la anunciación que proviene de los reinos espirituales, al descubrirse el mundo astral, se denomina "región de los deseos ardientes". Tu danza espiritual se convertiría en lo que se origina en el deseo indómito, cuando los hombres hacen lo que ellos ahora casi exclusivamente conocen de mi ser, al dedicarse a su baile. En cambio, si tú te limitas a lo ahora realizado llegarías a crear por medio de tu danza y su forma concluida, una reproducción de aquellas danzas majestuosas que en el espacio celeste fueron ejecutadas por los planetas y los soles, con el fin de hacer aparecer el mundo físico-sensible".

El alma de la mujer siguió viviendo en el mismo estado; y para ella apareció otra figura espiritual, igualmente muy distinta de lo que los hombres, sobre la base del conocimiento físico-sensible, suelen imaginarse como forma de los seres espirituales. Apareció ante ella algo que en realidad fue como una figura de extensión plana, quiere decir, como una figura no tridimensional; sin embargo, ella poseía algo muy peculiar. A pesar de su forma bidimensional, el alma de la mujer, en su estado imaginativo, siempre pudo percibir de dos lados dicha figura, y la misma apareció de dos maneras totalmente distintas entre sí, ora de este, ora del otro lado.

También ahora el alma de la mujer preguntó a esa figura: "¿Quién eres tú?"

Y ésta respondió: "Oh, yo tengo mi origen en regiones superiores. He descendido hasta la región que entre vosotros se llama la región del Espíritu y que aquí se denomina la región de los Arcángeles. Hasta este nivel he descendido; y tuve que descender a fin de tener contacto con el reino físico-sensible de la tierra. Pero en este reino los hombres me han arrebatado el último de

mis vástagos; me lo han arrancado y allí lo han encarcelado en su propia figura físico-sensible; le dan el nombre de uno de sus sentidos y lo denominan como el 'sentido del movimiento propio', es decir, como lo que en ellos vive cuando ellos mismos mueven sus miembros, las partes de su organismo".

Y el alma de la mujer preguntó: "¿qué puedo hacer para ti?"

Esta figura, a su vez, respondió: "aúna tu propio ser con el mío, de modo que tu ser se unifique con el mío".

El alma de la mujer lo cumplió; y se unificó con la figura espiritual, introduciéndose totalmente en ella. El alma de la mujer nuevamente creció, llegó a ser grande y hermosa. Y la figura espiritual le dijo: "Mira, puesto que tú has hecho esto, has adquirido la capacidad para hacer fluir una facultad en las almas de los hombres del plano físico, la facultad que se expresa en una parte de aquello con que el mancebo te ha calificado; pues debido a ello te has convertido en lo que se denomina el arte de la mímica, el arte de la expresión mímica".

Como el alma de esta mujer aún tenía el recuerdo de su forma terrestre, puesto que sólo hacía poco que había caído en sueño, fue capaz de verter en la forma todo lo que ahora existía en aquella figura misma; y así se convirtió en el prototipo del artista de la mímica.

"Pero sólo debes ir hasta un determinado paso", le dijo la figura espiritual. "Ahora puedes verter en la forma nada más que aquello que tú ejecutas como movimiento. En el instante en que tú vertieras tus propios deseos, desfigurarías la forma, dándole el aspecto de visaje, y la suerte de tu arte quedaría anonadada. Esto ha tenido lugar con los hombres de allí en la tierra, es decir que ellos han vertido sus deseos, sus apetencias en la expresión mímica, de modo que en ella se exterioriza su egoidad; mas tú únicamente debes dar expresión al desprendimiento, pues así serás el prototipo del arte de la mímica".

El alma de la mujer siguió manteniendo el mismo estado, y nuevamente se le acercó una figura espiritual, la que realmente sólo se manifestó como línea; se movió en una línea. Y el alma de la mujer se dio cuenta de que esta figura espiritual que se movía en una línea, también estaba triste, y cuando le preguntó: "¿qué puedo hacer por tí?", ella respondió. "Oh, tengo mi origen en regiones superiores, en esferas superiores. Pero he descendido a través de los reinos de las jerarquías hasta el reino que entre vosotros, por el cultivo de la ciencia espiritual, se denomina la región de los Espíritus de la Personalidad, el reino que los hombres sólo poseen como imagen de reflejo". Pues también esta figura debió confesar que por su contacto con los hombres había perdido el último de sus vástagos; y ella siguió diciendo: "Al último de mis vástagos los hombres allí en la tierra le llaman sentido vital, esto es aquello por lo cual ellos tienen la sensación de su propia personalidad, lo que se manifiesta como su disposición de ánimo y el sentirse bien del momento, inclusive lo que ellos sienten como lo fortaleciente y lo que da firmeza a su propia figura. Pero a ese sentido los hombres lo han encadenado en sí mismos".

"¿Qué puedo hacer para ti?", preguntó el alma de la mujer. Y también esta figura espiritual exigió: "Debes unificarte con mi propio ser. Todo cuanto en los hombres existe como su egoidad lo deben dejar fuera de sí mismos y deben unificarse con mi propia figura, unificarse e identificarse con mi ser".

El alma de la mujer lo cumplió y advirtió que, a pesar de que esa figura sólo se extendía en una línea, ella misma cobró fuerza hacia todos los lados y llenó de contenido la forma que poseía en la tierra, de la cual ella se acordó volviendo a aparecérsele con nuevo resplandor y nueva belleza. La figura espiritual dijo entonces: "Por esta realización tuya has alcanzado algo que vuelve a hacer de ti un ser individual dentro de la gran esfera, según la cual se te ha dado tu nombre. En

este instante has llegado a ser lo que a los hombres allí en la tierra ciertamente les da la posibilidad de actuar: tú te has convertido en el prototipo del arte escultórico".

El alma de esa mujer ha llegado a ser el prototipo del arte escultórico; y como prototipo del arte escultórico, por medio de lo que había acogido, pudo ahora hacer fluir en el alma de los hombres una facultad. Por lo recibido del Espíritu de la Personalidad alcanzó la facultad respectiva y fue capaz de verterla en el alma de los hombres. Y con ello dio a los hombres en la tierra la fantasía escultural y la posibilidad de crear la imagen plástica.

"Pero no debes dar un paso más de lo que has alcanzado. Tienes que permanecer enteramente dentro de la forma, pues lo que vive en tu ser sólo debe ser conducido hasta los Espíritus de la Forma y sus regiones; puesto que si tú lo trasciendes, actuarás como el reino que suscita las apetencias humanas, no permanecerás dentro de la forma noble, y debido a ello, justamente en tu campo, no podrá aparecer nada bueno. Pero si tú te limitas a actuar según la noble estructura de la forma, serás capaz de verter en ella lo que sólo en un futuro lejano será posible realizar. Y entonces, aunque todavía faltará mucho hasta que los hombres hayan alcanzado el estado por el cual ellos podrán expresar con pureza lo que en su ser ahora se ha entregado a potencias muy distintas, tú podrás mostrarles lo que a su debido tiempo, en el futuro planeta Venus a los hombres les será dado vivir en un estado purificado, cuando su figura será bien distinta de ahora. En aquel tiempo tú podrás mostrar cuán pura y casta será la figura del futuro, en comparación con la actual".

Y de lo imaginativo del mar de las formas en transformación apareció una suerte de prototipo de la Venus de Milo.

"En la creación de la forma sólo debes avanzar hasta un determinado límite, pues en el instante en que tú excedas sólo un poco la forma dada, de modo que extin-

gues la fuerte personalidad que tiene que sostener la forma humana, te encuentras en el límite de lo que como hermoso, como obra de arte, todavía es posible".

Y también esta vez del fluctuante mundo astral-imaginativo en transformación apareció una figura en que se percibía que por lo que la misma encerraba, la forma exterior del ser humano casi tocaba el límite en el que la misma llegaría a contradecir la integridad de la personalidad; donde se perdería, si sólo se la excediera un poco. Y de las imágenes de lo astral apareció la figura de Laocoonte.

Prosiguieron las visiones del alma de la mujer en el mundo imaginativo; y ahora percibió una figura de cuya característica tuvo la impresión consciente: "Esta no existe allí en el plano físico; nada le corresponde en el plano físico; sólo ahora llego a conocerla. En el plano físico existen diversas cosas lejanamente semejantes a esta figura, pero tan terminante como aquí no existe en ninguna parte". Fue una figura maravillosa y severa, la que a la pregunta del alma de la mujer enunció que tiene su origen no solamente en regiones elevadas, sino en regiones lejanas; pero que ante todo tiene que actuar en la esfera de las jerarquías que se llama la región de los Espíritus de la Forma. Esta figura dijo al alma de la mujer: "Los hombres allí en la tierra jamás supieron dar ninguna verdadera imagen de mi ser, o realizar algo enteramente correspondiente al mismo, pues mi figura tal como aquí no existe en el plano físico. Debido a ello debieron despedazarme, y a consecuencia de tal despedazamiento —si tú cumples lo que debes cumplir, si tú te unificas, si te identificas con mi ser— sólo tengo la posibilidad de conferirte las facultades que te hacen capaz de verter en el alma de los hombres una cierta facultad de fantasía. Pero como en los hombres la misma se despedaza, la totalidad sólo puede aparecer acá y allá, dividida en distintas formas. Nada de mi ser puede llamarse un sentido orgánico del hombre; pero a raíz de ello los hombres tampoco pudieron encadenarme; sólo pudieron

despedazarme. También me han quitado el último de mis vástagos; pero lo han partido en distintos pedazos".

Y nuevamente —sin rehuir el sacrificio de ser despedazada por un momento— el alma de la mujer se unificó con esa entidad espiritual, y ésta le dijo entonces: "Ahora, como tú has hecho esto, otra vez te has convertido en una parte individual de lo que como un todo has sido denominada. Has llegado a ser el prototipo de la arquitectura, el prototipo del arte de la construcción. Si tú haces fluir en el alma humana lo que acabas de alcanzar, podrás dar a los hombres el modelo de la fantasía arquitectónica. Pero sólo serás capaz de darles la fantasía arquitectónica de tal característica que la misma señala los aspectos particulares por los cuales será posible construir obras que aparecerán como algo que desde el mundo espiritual, desde arriba hacia abajo, va ensanchándose tal como lo representa la pirámide. Darás a los hombres la capacidad de crear una cierta reproducción de lo que yo soy, si tú les enseñas a emplear el arte arquitectónico para construir un templo del espíritu, y no algo que sirve a un fin terrestre, sino un templo que ya en lo exterior muestra el respectivo carácter".

Como antes apareció del fluctuante mar astral, la pirámide, ahora el templo griego.

Y de ese mar astral apareció otra figura más, una figura que no mostró la tendencia de ensancharse desde arriba hacia abajo, sino que tendió a ganar altura, disminuyéndose hacia arriba: una tercera figura, a raíz de la desunificación de la fantasía arquitectónica: apareció la catedral gótica.

El alma de la mujer siguió viviendo en el mundo imaginativo. Y se le acercó otra figura singular, más extraña y más extraordinaria que la anterior. De ella fluyó algo como calor de amor, pero también algo bastante hermético.

"¿Quién eres tú?" preguntó el alma de la mujer.

"Allí en la tierra tengo un solo nombre, en la forma correcta entre los que en el plano físico hablan a los

hombres sobre el mundo espiritual. Sólo ellos saben emplear mi nombre correctamente, pues yo me llamo: la intuición. Me llamo 'la intuición' y provengo de un vasto reino. Tomando el camino hacia el mundo, he descendido del reino de los Serafines".

Esta figura de la intuición fue de naturaleza seráfica. Y nuevamente preguntó el alma de la mujer: "¿Qué quieres tú que yo haga?"

"Tienes que unificarte con mi ser; tienes que atreverte a unificarte con mi ser. Esto te capacitará para encender en el alma de los hombres allí en la tierra, una facultad que es otra parte del uso de la fantasía; y esto ha de convertirte en una parte individual de lo que como totalidad el mancebo te ha calificado".

El alma de la mujer se decidió a realizarlo y por ello se convirtió en algo que hasta en su misma figura exterior fue muy distinta y bastante ajena a lo que conocemos como figura humana física, y de que sólo podría haberse formado un juicio quien haya mirado profundamente en el alma humana misma; pues sólo con lo anímico podría compararse el estado al que el alma de la mujer ahora se había transformado; esa alma que antes todavía poseía algo etéreo.

Y la figura espiritual seráfica que tenía por nombre la intuición dijo entonces: "En virtud de lo que ahora has realizado puedes conferir a los hombres la facultad que consiste en la fantasía pictórica, pues te has convertido en el prototipo del arte pictórico. Y esto te hace capaz de encender en los hombres una facultad. Como en ti misma tú posees ahora la fantasía pictórica, podrás dar a un sentido humano una capacidad: a la vista que tiene en sí (en el ojo) algo a que, como actividad pensante, no le afecta la egoidad humana, sino que tiene en sí mismo el pensar sintético del mundo exterior. En lo que de ordinario no tiene vida ni alma, este sentido será capaz de descubrir —trasluciéndose a través de la superficie— la naturaleza anímica. Y todo cuanto en la superficie de los objetos comúnmente apa-

rece para los hombres como color, como forma, lo van a dotar de alma por medio de tu facultad, lo van a tratar de tal manera que a través de la forma hable el alma, y que por el color no hable solamente el color físico-exterior, sino que por el color que ellos por un don especial hacen aparecer, hable lo que es la calidad interior del color, al igual que todo lo que proviene de mi ser se expresa desde lo interior hacia afuera. Tú serás capaz de dar a los hombres una facultad por la cual ellos, hasta en la naturaleza sin vida que de ordinario sólo aparece en colores y formas sin alma, podrán llevar, por medio de su propia luz anímica, lo que consiste en movimiento anímico. Tú les darás lo que les capacita para transformar en calma, el movimiento, y para que aparezca fijo lo inconstante del mundo físico exterior. Tú les enseñarás dar expresión firme al color que se va aplicando suavemente y sobre el cual fluye el rayo del sol naciente, lo mismo que a los colores de la naturaleza sin vida."

Y del mar fluctuante del mundo imaginativo emergió la imagen representativa del arte pictórico paisajista.

Apareció otra imagen más, representando algo distinto, a la que la figura espiritual describió diciendo: "Lo que en la vida humana, en el curso de un tiempo breve o largo, en un minuto o una hora, o dentro de siglos, sucede y se vive, y que se comprime en un breve instante; tú enseñarás a los hombres a darle expresión firme, por medio de la facultad que les darás. Conferirás a los hombres la capacidad, aun cuando el pasado y el futuro se crucen de un modo imponente, aun cuando los dos movimientos, los del pasado y del futuro, se encuentren en un punto, les enseñarás cómo, al encontrarse esos movimientos, los mismos deben de encontrar expresión firme en armónica quietud, en el medio".

Y del mundo fluctuante de las imaginaciones surgió el cuadro de la Ultima Cena de Leonardo de Vinci.

"Pero también encontrarás dificultades, y las más graves se presentarán cuando a los hombres les harás

emplear tu facultad en el campo en que ya existen movimiento y alma, donde ellos ya hicieron aparecer movimiento y alma provenientes del plano físico. Allí tropezarás lo más fácilmente, pues en ello habrá un límite en que la expresión del prototipo, esto es, tu propio ser, todavía podrá llamarse arte. En este punto habrá peligro".

Y del mar fluctuante del mundo imaginativo surgió el retrato.

El alma de la mujer siguió viviendo en el mundo imaginativo. Nuevamente se le acercó una figura, también extraña y no parecida a nada de lo que existe allí en el mundo físico; un ser al que se puede llamar una figura celestial, no comparable con absolutamente nada del plano físico. Y el alma de la mujer preguntó: "¿Quién eres tú"? Esa figura respondió: "Oh, allí en toda la tierra tengo un solo nombre, y lo emplean correctamente quienes traen a los hombres las enunciaciones del mundo espiritual. Ellos me llaman la inspiración. Tengo mi origen en un vasto reino, pero ante todo debí ocupar mi lugar en la región que allí, entre los que hablan del mundo espiritual, la denominan la región de los Querubines".

Una figura del reino de los Querubines salió del mundo imaginativo. Después de haber preguntado el alma de la mujer: "¿Qué puedo y qué debo hacer para ti?", la figura querúbica le dijo: "Tienes que transformarte en mi ser; tienes que unificarte con mi ser".

A pesar del peligro que esto significaba, el alma de la mujer se unificó con el ser de la figura querúbica, y con ello llegó a ser aún más desemejante a todo lo físico terrestre. Si de la figura anterior todavía se podía decir: en la tierra existe a lo menos algo como una analogía de la misma, a esta figura querúbica, se debió calificarla de algo que en sí mismo llevaba a un ser como enteramente ajeno a todo lo existente en la tierra, no comparable con nada absolutamente. Y el alma de la mujer misma llegó a ser bastante desemejante a todo lo terrestre, de modo que se le notaba: ella misma pasó

ahora a un reino espiritual; con toda su naturaleza pertenece al reino espiritual que no se encuentra en el mundo sensible.

"En virtud de lo que tú has hecho, podrás implantar en el alma de los hombres una facultad. Y si en la tierra nace esta facultad en el alma de los hombres, ella vivirá allí como la fantasía musical. Y los hombres no poseerán nada que ellos podrían tomar de afuera —tan ajeno a lo terrestre serás tú con tu facultad— nada podrán tomar de afuera, para impregnar con ello lo que el alma misma siente bajo tu influencia inspiradora. Ellos mismos tienen que encenderlo de una manera nueva por medio de un sentido al que por lo común lo conocen de un modo distinto. Tienen que dar una forma nueva al sentido del tono; en el alma propia tienen que encontrar el sonido musical. Como trayéndolo de las alturas celestiales lo tienen que crear por la capacidad del alma propia. Y cuando los hombres lleguen a crear de esta manera, fluirá de su alma propia algo que será como un reflejo humano de todo lo que sólo de un modo imperfecto puede fluir y brotar en la naturaleza exterior. Como tal reflejo fluirá del alma de los hombres lo que allí afuera murmura el manantial, lo que provoca el viento, lo que suena del trueno; del alma de los hombres fluirá, como de desconocidas profundidades espirituales, no una reproducción de aquello, sino algo que lo más naturalmente se sitúa, cual una hermana, frente a todas esas maravillas de la naturaleza. En virtud de ello, los hombres serán capaces de crear algo que sin el obrar de tu facultad no habría existido, algo que estará en la tierra como una simiente del futuro. Y tú les darás la facultad para expresar lo que vive en su alma y que jamás podría expresarse si los hombres dependiesen de lo que poseen ahora, esto es, del pensamiento, del concepto. Para todos los sentimientos que quemarían el concepto; que quedarían congelados, si dependiesen del concepto, para todos los sentimientos de los cuales el concepto sería el peor

enemigo, tú les darás a los hombres la posibilidad de espirar, sobre las alas del canto y del **lied**, el más íntimo ser del alma, espirarlo hacia la vastedad de la tierra y de impregnar a la esfera terrestre lo que de otro modo no existiría. Todos los complejos y poderosos sentimientos, todos los sentimientos que viven en el alma humana como un mundo verdadero y grandioso, y que en esta forma jamás pueden experimentarse en el mundo exterior, sino que únicamente podrían experimentarse si con el alma se recorriera la historia universal y los espacios celestes; todos los reinos que no es posible encontrar en el mundo exterior, puesto que en tal caso influirían todas las contracorrientes; los reinos que abarcarían los siglos y milenios si se tratara de saber lo que acá y allá los hombres llegan a vivir: todo esto lo podrán comprimir por medio de tu facultad y serán capaces de verterlo en algo que ellos han conquistado, verterlo en sus obras sinfónico-musicales".

Y el alma de la mujer comprendió cómo de las alturas espirituales del mundo se trae a la tierra lo que se denomina la inspiración, y cómo debe expresarlo el alma humana normal; comprendió que esto sólo puede expresarse, vertiéndolo en sonidos. El alma de la mujer supo ahora que aquello que el investigador espiritual puede relatar, cuando él describe el mundo de la inspiración, que esto, sobre el plano físico únicamente debiera transmitirse a través de la forma física de expresarlo, para que se presente a los hombres, no solamente como imagen, sino en su forma inmediata: que sólo es posible transmitirlo por la obra del arte musical. Y el alma de la mujer comprendió que por la obra del arte musical se podría dar expresión al grandioso hecho de que una vez Urano encendió en el amor ardiente de Gea su propio sentimiento; y que también se podría expresar lo que sucedió cuando Cronos quiso elucidar por la luz de Zeus lo que en él vivió como entidad espiritual.

Por su contacto con esa entidad querúbica el alma de la mujer vivió lo profundo que hemos descripto.

Ella siguió viviendo en la esfera a que llamamos el mundo imaginativo. Y nuevamente se le acercó una figura, bastante ajena a lo existente en la tierra, y cuando el alma de la mujer preguntó: "¿Quién eres tú", la figura espiritual respondió: "Mi nombre sólo lo emplean correctamente quienes allí en el mundo físico, en el marco de la ciencia espiritual, comunican los sucesos espirituales. Pues yo soy la imaginación y tengo mi origen en un vasto reino. Pero de este vasto reino he pasado a la región de las jerarquías que se llama la región de los Espíritus de la Voluntad."

"¿Qué debo hacer para ti?", volvió a preguntar el alma de la mujer.

También esta figura exigió que el alma de la mujer unificase su ser con esta entidad de los Espíritus de la Voluntad. Y también esta vez el alma de la mujer llegó a ser bastante desemejante a la figura de una alma común; se convirtió enteramente en configuración anímica.

"Como resultado de lo que has hecho, eres ahora capaz de insuflar en el alma humana la facultad que en los hombres en la tierra vive como la poética, como la fantasía poética. Te has convertido en el prototipo de la fantasía poética. Tú darás a los hombres la capacidad para expresar mediante su lenguaje algo que ellos jamás pueden expresar, si sólo se atienen al mundo exterior, y si únicamente quisieran reproducir hechos pertenecientes al mundo físico exterior. Tú conferirás a los hombres la posibilidad para expresar por medio de tu fantasía todo cuanto toca a su propia voluntad, y que en otra forma no sería posible expresar, no podría fluir del alma humana por medio de la forma terrestre de expresarse. Sobre las alas de tu ritmo, de tu versificación y de todo lo que tú podrás dar a los hombres, ellos podrán dar expresión a algo para lo cual el lenguaje sería un instrumento demasiado burdo. Tú les da-

rás la posibilidad de transmitir por el lenguaje lo que comúnmente no podría expresarse."

Y en la imagen de la poesía lírica apareció lo que en el curso de siglos, de generación a generación, se había realizado, inspirando a generaciones enteras.

"Igualmente podrás sintetizar lo que por el acontecer físico exterior jamás podría representarse. Los escaldos (bardos), los poetas de todos los tiempos serán tus mensajeros. Ellos encerrarán en la poesía épica lo que abarca los sucesos de la humanidad. Y aquello que como voluntad toma forma, cuando las pasiones se confrontan; lo que en la tierra, en el mundo físico, los hombres jamás podrían resolver por la lucha, tú, por tus medios, sabrás reproducirlo en la escena en que vas a mostrarles que las pasiones que chocan unas con otras, conducen a la muerte de uno y a la victoria de otro. Tú darás a los hombres la posibilidad del arte dramático".

En ese instante el alma de la mujer advirtió en sí misma una sensación interior que sólo podría calificarse mediante una expresión que en la tierra se acostumbra llamar el despertar.

¿A causa de qué se despertó? Se despertó porque percibió como en una imagen de reflejo lo que en la tierra no existe.

Ella misma se había identificado con la imaginación. Lo que en la tierra vive como poesía, es una imagen de reflejo de la imaginación. El alma de la mujer vio el reflejo de la imaginación en el arte poético. Esto la despertó. Ciertamente, por este despertar tenía que abandonar el reino onírico del espíritu, pero al menos había llegado a algo que, si bien tan sólo como un reflejo muerto, se parece a lo espiritualmente viviente de la imaginación espiritual. Esto le ha despertado.

Al despertar pudo darse cuenta de lo que había pasado durante la noche. Nuevamente se extendió a su derredor el paisaje cubierto de nieve, como asimismo la ribera con los bloques de hielo flotantes en el agua, los canelones en los árboles. Al haber despertado advir-

tió que a su lado estaba tendida la otra mujer, como helada por el frío que había sufrido, en vez de estar con calor interior por lo que ella misma se había llevado como la impresión "Ah, qué hermoso", suscitada por el paisaje nevado. El alma de la mujer que durante la noche había vivido todo lo relatado, ahora se dio cuenta de que la otra mujer, casi helada porque no había vivido nada en el mundo espiritual, es la ciencia humana. Y cuidó de ella, tratando de transmitirle algo del propio calor; le dispensó cuidados, dándole calor por la impresión que su alma propia había recibido durante la noche.

En el Este apareció la aurora sobre el horizonte del paisaje. El sol estuvo por salir y la aurora adquirió tonos rojos cada vez más intensos. Y ahora, estando despierta, el alma de la mujer, después de lo vivido durante la noche pudo percibir y oír lo que los hombres de la tierra expresan cuando se hayan formado una idea de lo que se puede experimentar en el mundo imaginativo. Y de entre el coro de los hombres oyó lo que los más destacados expresaron como sus vislumbres de lo que ellos mismos no conocen por imaginación, pero que fluye de lo más profundo de su alma como principio del actuar de toda la humanidad. Oyó la voz de un poeta que una vez ha sentido la grandiosidad de lo que el alma llega a percibir en el mundo imaginativo. Ahora comprendió que ella debiera encargarse de salvar lo que aquí se mostró como una ciencia casi congelada; y el alma de la mujer comprendió que le debiera dar calor e impregnarla con su propio ser — en primer lugar con lo que ella es como arte; además, que a la ciencia que está por congelarse le debiera comunicar lo que ella trae como recuerdo del ensueño nocturno. Y ella sintió que con la rapidez del viento es posible revivificar lo casi congelado, si lo que se le comunica, la ciencia lo recibe como conocimiento.

Volvió a mirar la aurora, y ésta se le convirtió en el símbolo de lo vivido durante la noche, y también en el símbolo de sus propias imaginaciones. Y así com-

prendió lo que por su vislumbre el poeta sabiamente ha dicho. Lo que ahora oyó por inspiración de un espíritu nuevo, le llegó desde la tierra (como palabras de Friedrich Schiller):

¡Sólo por la aurora de lo hermoso
entrarás en el reino del conocimiento!

LO SENSIBLE-SUPRASENSIBLE

EN SU REALIZACION POR EL ARTE

Primera conferencia

Munich, 15 de febrero de 1918

Ciertamente ha sido por una profunda comprensión del mundo, y ante todo por un profundo sentimiento del arte, el que Goethe haya expresado las palabras: "Cuando la naturaleza está a punto de revelarle a uno su secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte".

Y sin pecar contra el espíritu de Goethe, quizá se podrá agregar a estas palabras, las que siguen: Cuando el arte va a revelar a uno su secreto, él siente una aversión casi irresistible a su intérprete más indigno, la consideración estético-científica. En esta conferencia no quisiera dar, por cierto, una consideración estético-científica. Pienso que no solamente es conciliable, sino absolutamente en el sentido del citado concepto de Goethe, si del arte se habla de tal manera que se relata lo que en ella se puede experimentar, lo que en la misma muchas veces se puede haber experimentado, en fin, si del arte se habla como se suele relatar lo vivido con un buen amigo.

Con respecto a la evolución de la humanidad se habla del pecado original. No quiero ahora extenderme sobre la cuestión, si con relación a la diversidad de la vida de la humanidad, en cuanto a su aspecto nega-

tivo, basta con que se hable de **un solo** pecado original, con respecto a la vida en general. De todos modos, para el sentimiento y la creación artísticos lo considero necesario hablar de dos pecados originales, pues me parece que en la creación artística y en el placer estético uno de los pecados originales radica en la reproducción, la imitación, en la copia de lo meramente sensible. Y pienso que el otro pecado original consiste en el querer representar o revelar, por medio del arte, lo suprasensible. Por otra parte, será muy difícil entrar en el campo del arte, ya sea para crear, o con el sentimiento, si se quiere rechazar tanto lo sensible como lo suprasensible. Pero me parece que esto es lo que corresponde al sano sentimiento humano. Quien en el arte quiere limitarse a lo sensible, difícilmente alcanzará más que un refinado elemento ilustrativo que, si bien puede elevarse al arte, en realidad no puede dar el arte verdadero; y sólo una vida anímica —digamos— un tanto inculta podría contentarse con el elemento meramente ilustrativo de imitar lo sensible, o lo que de cualquier otra manera pertenece al mundo sensible como tal. Por el otro lado tendría que haber una suerte de obsesión por el propio intelecto, la propia razón, para exigir que por el arte se incorpore una idea, lo puramente espiritual. Conceptos del mundo, expresados por el arte, se deben ciertamente a un gusto no cultivado, a un barbarizar los sentimientos humanos. Pero el arte mismo está profundamente arraigado en la vida; y por toda la forma en que se presenta, no se justificaría su existencia, si no estuviera arraigado en la vida: pues, frente a un concepto del mundo puramente realista, tienen que aparecer en el arte toda clase de irrealidades, las más diversas ilusiones que en la vida se hacen figurar. Precisamente por la razón de que el arte se ve precisado a colocar en la vida lo irreal, con el fin de suscitar una cierta comprensión, él tiene que hallarse, de alguna manera, profundamente arraigado en la vida.

Se podrá decir que dentro de ciertos límites del sen-

timiento, desde uno de abajo hasta otro de arriba, límites de sentimientos que por cierto en muchas personas primero deben formarse, el sentimiento artístico se encuentra por doquier en la vida, pues el mismo se hace notar ,aunque no como arte, cuando de alguna manera ya en lo sensible, en la existencia del mundo corriente de los sentidos, se vislumbra lo suprasensible, lo misterioso. Y lo mismo tiene lugar cuando lo suprasensible, lo puramente pensado o sentido, lo puramente vivido en espíritu —no a través de símbolos vacuos o de alegorías secas— sino tal como quiere expresarse en su aspecto sensible, aparece resplandeciente ante nosotros en su forma físicamente perceptible. Todo aquel que con el ánimo se atenga a los límites aludidos, sentirá que ya en la vida común lo sensible corriente tiene en sí mismo, de un modo encantado, lo suprasensible.

Con todo derecho se puede decir: Si alguien me ha invitado y me hace pasar a una habitación de paredes rojas, presupongo algo que debido a las paredes rojas se relaciona de alguna manera con un sentimiento artístico; si se me hace pasar a un recinto de paredes rojas, y si entonces se dirige a mí la persona que me ha invitado, me parecerá lo más natural que ella me comunique algo de valor y de interés para mí. Si esto no ocurre, he de sentir la invitación a la habitación roja como una falta la veracidad, y me retiraré desilucionado. Si alguien me recibe en una habitación azul, y si tal persona no me deja hablar, sino que continuamente va charlando, tendré la sensación de un estado sumamente desagradable, y tendré que decirme que en realidad ya por el color del recinto esa persona me ha mentido. Semejantes hechos pueden producirse muchísimas veces en la vida. Si una dama con atuendo rojo se porta de un modo demasiado modesto, lo sentiremos muy contrario a la verdad; y de una dama con el cabello encrespado sólo tendremos un sentimiento veraz, si ella es un poco arrogante; si no lo es, se sentirá una desilusión. Se entiende que en la vida las cosas no necesariamente tienen que

ser así, pues la vida tiene el derecho de hacernos pasar por encima de tales ilusiones; no obstante, existen ciertos límites de estados de ánimo, dentro de los cuales se experimentan tales sentimientos.

Tampoco corresponde definir estas cosas mediante leyes generales; ya que unos y otros pueden sentirlas de un modo bien distinto. Pero no obstante es así que para cada cual existe en la vida un sentir de tal índole que lo exterior que se le presenta en el mundo sensible ciertamente se experimenta como algo que, encantado, contiene un elemento espiritual, una situación, un estado, una apariencia espirituales.

Verdaderamente puede dar la impresión como si aquello que en la vida se presenta como una exigencia de nuestra alma, y que tan frecuentemente nos causa decepciones amargas, suscita la necesidad de crear un ámbito para los anhelos de la vida que exigen satsifacción. Y parece que tal ámbito especial precisamente lo constituye el arte, pues dentro de la vida en general el arte justamente da forma a lo que satisface el sentido que se manifiesta entre los aludidos límites del sentimiento.

Pero se podrá decir que lo vivido en el arte sólo es posible juzgarlo, si se trata de averiguar lo profundo de los sucesos que en el alma se manifiestan en el crear artístico o en el placer estético. Pues hasta con que sólo un poco realmente se haya vivido con el arte, que se haya tratado de comprenderlo con cierta intimidad, para descubrir que los procesos del alma que ahora queremos describir, en cierto modo guardan una relación inversa entre el artista, por un lado y el que experimenta el placer estético por el otro; pero que en el fondo dichos sucesos son los mismos, en ambos casos. Lo que voy a describir lo vive el artista anticipadamente, de modo que primero él experimenta un determinado proceso anímico, el que luego da lugar a otro; en cambio, quien goza estéticamente experimenta en primer lugar el respectivo segundo proceso anímico, y después el

primero, del cual ha partido el artista. Ahora bien, me parece que es tan difícil penetrar en lo psicológico del arte porque se vacila en descender en el alma humana tan profundamente como es necesario para captar lo que en realidad suscita el anhelo artístico. Puede ser que sólo en nuestro tiempo se ha hecho posible hablar claramente sobre este anhelo artístico. Pues, piénsese como se quiera sobre las distintas escuelas artísticas del pasado más cercano y del presente: sobre el impresionismo, el expresionismo, etc. (sobre las cuales a veces se habla por un impulso poco artístico), no se puede negar que a raíz de la aparición de esas escuelas, el sentir y la vida artísticos, desde ciertas profundidades del alma de cuyo estado subconsciente antes no fueron sacados, ahora han ascendido a la superficie de la conciencia. Por una absoluta necesidad, debido a lo que se ha hablado sobre tales fenómenos como el impresionismo y el expresionismo, el interés por los procesos anímicos humanos, tanto los artísticos como los del placer estético, es mucho más intenso que en tiempos anteriores, en que los conceptos estéticos de los eruditos estaban muy lejos de lo que en el arte realmente vivía. En las consideraciones sobre el arte, últimamente se han formado conceptos e ideas que en cierto sentido se asemejan mucho a lo que el arte del presente está creando, al menos en comparación con tiempos pasados.

En realidad, la vida del alma es inmensamente más profunda de lo que comúnmente se presupone; y son muy pocos los que tienen idea de que en lo profundo del alma, en lo subconsciente y en lo inconsciente, el hombre hace una suma de experiencias, de las cuales se habla poco en la vida corriente. Pero es preciso descender en lo profundo de la vida del alma, para descubrir en ella misma, el estado entre los límites aludidos. En cierto modo nuestra vida anímica oscila entre los estados más diversos, todos los cuales —advierto que no digo nada en sentido pedante— más o menos representan dos clases. Por otra parte, en lo profundo del alma humana

existe algo que, ascendiendo libremente, quiere manifestarse y, a veces bastante inconscientemente, de todos modos afecta al alma y que, si por la organización del alma existe el sentimiento aludido, éste tiende constantemente a manifestarse en la conciencia, pero sin lograr hacerlo, y que dentro del sano estado anímico del hombre, tampoco debiera manifestarse — como visión. Si existe la disposición para el respectivo estado anímico, la vida de nuestra alma tiende constantemente, mucho más de lo que se piensa, a transformarse en sentido de la visión. La vida anímica sana únicamente consiste en que este "buscar la visión" quede restringido a la tendencia y que la visión no llegue a aparecer.

A este anhelo de la visión que en verdad existe en el alma de todos los hombres, se le puede dar satisfacción si aquello que tiende a producirse, pero que en el alma sana no debe formarse —la visión malsana— se coloca ante el alma en forma de una impresión exterior, de una elaboración exterior, de una obra de arte o algo parecido, de modo que la obra o formación exterior pueden entonces conducir a que de una manera sana permanezca en el fondo del alma lo que tiende a ser visión. En cierto modo se le ofrece entonces al alma desde afuera el contenido de la visión. Pero únicamente le ofreceremos algo realmente artístico, si somos capaces de acertar, en virtud de adecuadas aspiraciones visionarias, qué configuración, qué imagen hemos de ofrecer al alma para que su anhelo de algo visionario resulte compensado. Creo que muchas consideraciones del tiempo moderno que se hacen dentro de la escuela que se denomina expresionismo, se aproximan a esta verdad y que las discusiones respectivas se hallan en el camino de encontrar lo que acabo de decir; sólo que con la mirada no se penetra suficientemente en lo profundo del alma, de modo que no se llega a conocer aquel irresistible anhelo de lo visionario que en realidad existe en toda alma humana.

Esto es sólo un aspecto de la cuestión. Si se examinan la creación artística y el placer estético, se podrá ver que una determinada categoría de obras de arte tiene su origen en lo que corresponde a dicho anhelo del alma humana.

Pero de lo artístico existe otro origen más. Lo ahora expuesto tiene su origen en un estado del alma humana, esto es, en su deseo de obtener lo visionario como representación que asciende libremente. El otro origen radica en que dentro de la naturaleza misma existen, en forma escondida y encantada, secretos que sólo podrán descubrirse si uno se decide —sin basarse en consideraciones científicas, pues esto no hace falta— a sentir cuáles son, en realidad, los profundos secretos de la naturaleza que en torno nuestro se extiende.

Estos profundos secretos de la naturaleza a nuestro derredor, cuando se habla de ellos, acaso aparecen bastante paradójicos ante la conciencia de la humanidad del presente; sin embargo se trata de algo por lo cual la categoría de secretos a que me refiero, justamente a partir de ahora, serán cada vez más populares. Existe algo en la naturaleza que no solamente es la vida del brotar y del crecer, la que al alma sana naturalmente da alegría, sino que en ella tenemos, además, lo que en el sentido común de la vida se llama la muerte, la destrucción. En la naturaleza hay algo que continuamente destruye y vence una vida por otra. Quien sea capaz de sentirlo, lo mismo podrá sentir —para escoger justamen este ejemplo más singular— cuando contemple la naturaleza de la figura humana (menschliche Gestalt), que ésta contiene en sus formas algo misterioso; esto es que en cada instante una vida superior en realidad causa la muerte de dicha figura que se desenvuelve en la vida exterior. He aquí el secreto de toda vida: continuamente y por doquier una vida superior causa la muerte de una vida inferior. El alma humana, la vida humana vencen continuamente y continuamente causan la muerte de la figura humana, portadora del alma hu-

mana y de la vida humana. Esto sucede de tal manera que se puede decir: la figura humana lleva en sí algo que sería totalmente distinto, si ella permaneciera abandonada a sí misma, si pudiera obedecer a su vida propia. Pero ella no puede obedecer a su vida propia, puesto que en ella existe otra vida, una vida superior que causa la muerte de aquélla.

El artista plástico observa la figura humana y por el sentimiento, si bien inconscientemente, descubre dicho secreto. El se da cuenta de que la figura humana tiende a desarrollar algo que no llega a expresarse porque ha sido vencido, anonadado por una vida superior, una vida anímica; y él, por un don especial hace aparecer, como expresión de dicha figura lo que en el hombre como tal en realidad no existe, lo que le falta, lo que la naturaleza esconde. Goethe lo ha sentido cuando habló del "secreto manifiesto". Se puede dar otro paso más, diciendo: en la vastedad de la naturaleza todo se basa en este secreto. En la naturaleza realmente no aparece ningún color, ninguna línea sin que lo superior haya vencido lo inferior. Pero también puede presentarse lo inverso, o sea que una vez lo inferior haya vencido a lo superior. Mas en toda la naturaleza es posible revelar lo misterioso, se puede volver a encontrar lo que en realidad ha sido vencido, y así se llega a ser creador artístico.

Cuando se sepa sentir de la justa manera lo vencido al que se le ha quitado el velo, se tiene el sentimiento artístico.

Precisamente sobre este punto quisiera expresarme más exactamente. En el pensar de Goethe hay mucho que aún falta desenvolver: verdades humanas realmente muy importantes. La doctrina de Goethe de la metamorfosis que parte, por ejemplo, de la idea que en la planta los pétalos de la flor no son sino hojas verdes metamorfoseadas, una doctrina que después se extendió a todas las formaciones de la naturaleza; esta doctrina goetheana de la metamorfosis, cuando, por medio de co-

nocimientos más amplios de lo que el estado evolutivo de la época de Goethe lo permitía, se le haya sacado todo su verdadero contenido, y una vez que la naturaleza a través de un vasto estudio haya revelado su ser, tendrá en sí las posibilidades de mayor desarrollo y de convertirse en algo muchísimo más extenso. En el pensar de Goethe, esta doctrina de la metamorfosis está todavía restringida intelectualmente; pero es posible extenderla.

Si volvemos a contemplar la figura humana, se puede decir lo siguiente, para dar un ejemplo: Quien contemple un esqueleto humano, ya con un examen superficial notará que este esqueleto realmente consiste de dos partes —podríamos ir mucho más lejos, pero eso no entraría en las consideraciones de ahora—: de la cabeza que en cierto modo sólo está puesta encima de la otra parte del esqueleto, y esta parte misma. Quien tenga el sentido para juzgar la transformación de formas; quien sea capaz de observar cómo las formas se metamorfosean una en otra, tal como Goethe opina que la hoja verde del follaje se transforma en el pétalo de colores de la flor, podrá darse cuenta —si él amplía esta forma de observar— que la cabeza humana es un todo, y que el resto del organismo también es un todo; además, que una parte es la metamorfosis de la otra. De un modo misterioso la otra parte de la figura humana es de tal característica que, observándola en forma correspondiente, se puede decir: es posible transformarla en una cabeza humana. Y la cabeza humana, si nos imaginamos que la misma continuara desarrollándose, es algo que —digamos— en forma redondeada, contiene todo el organismo humano. Pero lo curioso consiste en lo que sigue: Si se posee la facultad contemplativa para ello, y si realmente se es capaz de realizar en el propio interior la transformación del organismo humano de tal manera que como un todo llegue a ser cabeza, y si se logra transformar la cabeza humana en el sentido de que ella aparezca como figura humana misma, el resultado en ambos casos será, por cierto, bien distinto uno del otro.

Cuando se transforma la cabeza en organismo humano completo, el resultado será algo que nos muestra al hombre como osificado, comprimido, esclerosado en todas sus partes. En cambio, si se logra tener la impresión del resto del organismo humano de tal manera que el mismo se transforme en cabeza, el resultado será muy poco parecido a la figura humana común, algo que sólo en sus formas principales hace recordar lo humano. Aparecerá algo que no posee ciertos principios de crecimiento osificados en omóplatos, sino que tiende a formar alas y que incluso se inclina a crecer por encima de las espaldas y a desarrollarse desde las alas hacia sobre la cabeza, para aparecer luego como añadido y unido con ésta de manera tal, que lo que en la figura humana corriente existe como oreja se amplía y se une con las alas. En una palabra, aparece algo así como una figura espiritual. Esta figura espiritual se halla como encantada en la figura humana. Se trata de aquello que —si se desarrolla en una concepción más extensa lo que Goethe ha presentido en su doctrina de la metamorfosis— efectivamente proyecta una luz sobre secretos de la naturaleza humana. Este ejemplo nos enseña que en todo su ser la naturaleza aspira, no solamente de un modo abstracto, sino concretamente perceptible, a desarrollarse hacia algo totalmente distinto de lo que ella representa en lo sensible. Si esto se llega a sentir eficazmente no se tiene en ningún punto la sensación de que en la naturaleza puedan existir formas o cosas en general, que además de lo que ellas mismas son, no tengan la posibilidad de ser algo bien distinto. Particularmente por un ejemplo como el descripto se revela de un modo significativo que en la naturaleza siempre una vida es vencida o directamente anonadada por una vida superior.

Lo que de este modo se siente como un hombre dual, como una discrepancia en el crecimiento humano no se pone de manifiesto en nuestro ser, únicamente porque lo superior, lo suprasensible unifica y compensa estos

dos aspectos de la naturaleza humana de tal manera que para nosotros aparece la figura human común. Esta es la causa por la cual —no en sentido exterior, espacial, sino íntima e intensamente— la naturaleza se nos aparece tan encantadora, tan misteriosa, porque en cada una de sus partes realmente siempre se propone infinitamente más de lo que ella puede ofrecer, y porque lo que ella estructura y organiza lo compone de tal forma que una vida superior devora la inferior y le permite desarrollarse hasta cierto grado solamente. Quien una vez sepa orientar su sentimiento en la dirección que se indica por lo expuesto, descubrirá por doquier que ese secreto manifiesto, ese encanto que penetra toda la naturaleza, constituye aquello que, análogamente a como el anhelo de lo visionario desde adentro, influye desde afuera, incitando al hombre a trascender la naturaleza, a comenzar en algún punto a escoger de un todo algo particular, para hacer irradiar desde allí, lo que la naturaleza se propone en una parte y que puede transformarse en un todo, sin que en la naturaleza misma sea un todo.

Al respecto quizá sea permitido mencionar lo que sigue. Al hacerse para la Sociedad Antroposófica la construcción del (primer) Goetheanum en Dornach, cerca de Basilea, se trató de realizar plásticamente lo ahora aludido. Se hizo la tentativa de crear una escultura en madera que representa, por decirlo así, a un hombre típico, pero lo representa de tal forma que lo que comúnmente sólo existe como predisposición, estando reprimido por una vida superior, se representa de tal modo que primero toda la forma llega a ser expresión (Gebärde) y que luego se vuelve a aquietar. En la formación plástica se aspiró a suscitar la expresión de aquello que en la figura humana común se reprime —es decir, no la expresión como la manifestación del alma, sino aquella que se ha anonadado, que se ha reprimido por la vida del alma— repito: a suscitar tal expresión, y volver a aquietarla. Dicho de otro

modo: primero se ha aspirado a poner en movimiento, expresivamente (gebärdenhaft), la superficie quieta del organismo humano, y después, a aquietarla de nuevo. Esto ha conducido, de un modo natural, a dar expresión más pronunciada a lo que como predisposición existe en todo hombre, pero naturalmente reprimido por la vida superior, esto es, la asimetría que se halla en todos los hombres, pues nadie tiene el lado izquierdo igual al derecho. Pero una vez que se le ha dado expresión más intensa; quiere decir, si en cierto modo se ha deslizado lo que en la vida superior se halla unido, es preciso volver a unirlo —empleando lo humorístico— en un nivel superior; es necesario volver a conciliar en sí mismo lo que de afuera se presenta de un modo naturalista. Resulta necesario conciliar artísticamente el crimen contra el naturalismo de haber puesto de manifiesto la asimetría, como asimismo de haber dado expresión a diversos aspectos, y de haberlo llevado, después, a la quietud. Tuvimos pues que reparar ese daño, mostrando por otra parte la salvación que surge cuando, por medio de la metamorfosis, la cabeza humana va transformándose en una figura sombría, opresora, la que a su vez es vencida por el representante de la humanidad: dicha figura se halla a los pies de este último y por su característica puede dar la sensación de ser un miembro, una parte de lo que representa al ser humano. La figura que por otra parte tuvimos que crear representa lo que el sentimiento exige cuando, con exclusión de la cabeza, la parte restante de la figura humana llega a ser tan imponente como ya lo es en la vida, pero reprimida por una vida superior; cuando prolifera lo que por lo común ha quedado atrofiado: lo que, por ejemplo, en los omóplatos está en su comienzo, lo que inconscientemente se halla en la conformación de la figura humana, y que en el hombre constituye un cierto elemento luciférico, un elemento que tiende a salir de la naturaleza humana. Si todo aquello que en la figura humana se halla como predisposición, nacien-

do de los impulsos y deseos; si esto, mientras que comúnmente es vencido por una vida superior, por la vida basada en el intelecto y la razón: la vida que de otro modo se realiza en la cabeza humana, si esto toma forma, se tiene la posibilidad de desencantar la naturaleza, de arrancarle su secreto manifiesto. Esto se logra si lo que la naturaleza extingue en sus partes para hacer de ello un todo, se lo vuelve a expresar dividido en partes, de modo que para el observador es necesario realizar en su ánimo lo que por lo común, la naturaleza siempre ha realizado. Todo esto lo ha hecho la naturaleza; efectivamente ha estructurado al organismo humano en su conjunto de modo que, compuesto por sus diversos miembros en particular, forma un todo armónico. Desligando lo que en la naturaleza se halla encantado, se descompone la naturaleza en sus fuerzas suprasensibles. No se da el caso de buscar, de una manera burdamente alegórica, o intelectual y poco artística, detrás de los objetos de la naturaleza algo como idea, como imaginado, o como meramente metafísico-espiritual, antes bien, se arriba a que simplemente se pregunta a la naturaleza: ¿cómo crecerías tú en tus distintas partes, si tu crecimiento no quedase interrumpido por una vida superior? Se llega a liberar de lo sensible, lo suprasensible que, encantado, ya existe en lo sensible: a liberar lo suprasensible que por lo común se halla encantado en lo sensible. Realmente se llega a la actitud sobrenatural-natural.

Creo que en las distintas tendencias y aspiraciones que han tenido un principio, dándose la denominación "impresionismo", pero sin que en ello se haya avanzado mucho, se manifiesta el anhelo de nuestro tiempo de buscar y de expresar realmente los caracterizados secretos de la naturaleza, lo sensible-suprasensible. Se tiene la sensación de que en nuestro tiempo la conciencia de lo que en verdad tiene lugar en lo artístico, o bien en la creación artística y en el placer estético, se ha elevado a un nivel más alto que en épocas ante-

riores del arte. Lo que a este respecto tiene lugar, esto es, que se satisface una visión reprimida, o bien, que se confronta a la naturaleza lo que en la creación artística imita su proceso, esto es algo a que siempre se ha aspirado; pues en estos anhelos hemos de reconocer los dos orígenes de todo lo artístico.

Pero remontémonos ahora a los tiempos de **Rafael**, en que naturalmente se ha aspirado a estas cosas de una manera bien distinta de como las anhelan **Cézanne** y **Hodler** en nuestra época. Más o menos inconscientemente siempre se ha buscado lo que en el arte se caracteriza por esas dos corrientes, sólo que en tiempos pasados se ha sentido como algo elemental el que el artista mismo no fuera consciente de que en su alma lo inconsciente espiritual, contemplando la naturaleza, desencanta, si él lo busca en lo sensible-suprasensible, lo que en ella se halla encantado. Por consiguiente, cuando se contempla una obra pictórica de Rafael —si se desea interpretar lo que de otro modo queda en la obscuridad inconsciente sin tener que expresarlo— siempre se tiene la sensación de hallarse en algún sentido relacionado con dicha obra, y debido a ello también con Rafael. Pero con respecto a tal relación se puede tener la sensación —como queda dicho: sin tener que expresarlo, ni tampoco con el alma propia— de que ya una vez, en una vida terrenal anterior se haya tenido contacto con Rafael y que por parte de él se haya llegado a saber algo que habría penetrado profundamente en el alma. Lo vivido con Rafael, hace siglos, ha quedado bastante inconsciente; pero vuelve a surgir al encontrarse uno ante sus obras. Se tiene entonces la impresión de estar frente a algo experimentado hace tiempo entre el alma propia y Rafael.

Frente al artista de ahora no se tiene tal sensación. El artista de nuestro tiempo en cierto modo nos conduce a su aposento, y se es bien consciente de lo que allí se realiza entre el uno y el otro en el momento respectivo. Por el hecho de que ahora haya surgido se-

mejante anhelo, según lo exige la época, ocurre que en nuestro tiempo el proceso de surgimiento de la representación, la que en realidad es una visión reprimida, quiere satisfacerse por el arte. Y aunque en el presente todavía un tanto elemental, realmente nos aparece por el otro lado el desligamiento de lo que en la naturaleza por lo común está unido; efectivamente, el desligarse y después el unirse nuevamente; esto es, la imitación del proceso natural.

A este respecto adquiere infinita importancia todo aquello que los pintores del tiempo moderno han ensayado a fin de estudiar realmente el efecto de los diversos colores y la luz en sus distintas tonalidades, para descubrir que en el fondo cada efecto de luz, cada matiz de color tienden a ser más de lo que pueden ser cuando forzadamente forman parte de un todo, anonadados por una vida superior. Partiendo de tal sentimiento, se han hecho muchísimos ensayos con el propósito de despertar la vida de la luz, de tratar la luz de tal manera que en la misma se desencanta lo que permanece encantado cuando la luz tiene que servir al desenvolvimiento de los procesos y sucesos naturales comunes. En diversos aspectos sólo se nota un principio de estas cosas. Pero partiendo de los comienzos que corresponden a un justificado anhelo, probablemente se llegará a ver que de un modo puramente artístico algo se torna un secreto, y luego, un secreto solucionado. Expresándolo, suena un tanto banal; sin embargo, hay muchas cosas que encierran secretos aparentemente banales. Sólo hace falta penetrar en el secreto, sentirlo adecuadamente. Se trata de contestar la pregunta: ¿Por qué no es posible pintar el fuego, o dibujar el aire?

No cabe duda de que en realidad no es posible pintar el fuego. Habría que tener un sentido poco pictórico para querer pintar la vida resplandeciente, la que sólo es posible expresar por la luz. Nadie debiera querer pintar el relámpago, ni mucho menos dibujar el aire.

Pero por otra parte hay que admitir que todo lo que

la luz contiene, encierra en sí algo que aspira a ser como el fuego, de modo que espontáneamente nos diga algo; que haga una impresión que emana de la luz, de cada matiz pictórico en particular, al igual que el lenguaje surge del organismo humano. Cada efecto de luz quiere decirnos algo y quiere decir algo a otro efecto de luz, el que se encuentre a su lado. Cada efecto de luz tiene en sí mismo una vida que por un amplio conjunto queda vencida, extinguida. Si entonces el sentimiento se orienta en tal dirección, se podrá descubrir el sentimiento del color, lo que el color nos dice, o sea aquello que se ha comenzado a buscar en la época actual de la pintura al aire libre. Si se descubre este secreto del color, dicho sentimiento se amplía, con el resultado de que en el fondo es efectivamente válido lo que acabo de expresar. No para todos los colores, ya que los colores nos hablan de la más distinta manera. Mientras que los colores claros, los tonos rojos y los amarillos efectivamente nos atacan, nos dicen mucho, resulta que los tonos azules son algo que en el cuadro dan el tránsito a la forma. El azul ya conduce a la forma y principalmente al alma creadora de la forma. Ya se había comenzado a hacer semejantes descubrimientos; pero muchas veces se ha quedado a medio camino. Hay cuadros de **Paul Signac** que, si bien en otro sentido pueden ser buenos, no nos satisfacen porque el color azul se aplica de la misma forma que —digamos— el amarillo o el rojo, sin que se tenga conciencia de que la pincelada azul cerca de la amarilla tiene otra calidad que la pincelada roja al lado de la amarilla. Esto aparece como algo trivial para quien sepa sentir los colores. Con todo, en sentido más profundo sólo se está en camino para poder descubrir semejantes secretos. Los tonos azul y violeta tienen la calidad de dar en el cuadro el paso de lo expresivo a la íntima perspectiva, de modo que realmente puede darse el caso de crear en un cuadro una maravillosa e intensa perspectiva por la sola aplicación del azul, junto con los demás colores, sin recurrir de modo alguno a lo gráfico.

De esta manera es posible progresar, y se llega a convencerse de que el dibujo (lo gráfico) efectivamente puede ser lo que se podría llamar: el trabajo del color. Si se logra dar el colorido, el carácter de movimiento, de modo que el dibujo misteriosamente aparece a través de la manera de aplicar el color, se notará que especialmente el azul permite hacerlo, pero no tanto el amarillo, ni tampoco el rojo, porque a estos tonos no es propio manejarlos de tal manera que interiormente se exprese movimiento desde un punto a otro. Cuando se intente crear una forma que interiormente se mueve, por ejemplo, un ser que vuela y que, debido a la movilidad interior aparece ora chico, ora más grande, es decir agitado, en sí mismo, el pintor se verá precisado utilizar matices azules confiréndoles movimiento, sin que en modo alguno se apoye en principios racionales o en alguna sintética didáctica que jamás se justifican, sino precisamente cuando él parte del sentimiento más elemental. Se percibirá que en el fondo sólo puede aparecer una línea, el dibujo (gráfico), lo figurativo, cuando se prosigue el proceso iniciado por el movimiento dado a la tonalidad azul. Pues cada vez que de lo pictórico, del color, se pasa a lo figurativo, a la forma, se conferirá a lo sensible el tono fundamental de lo suprasensible. Pasando de los colores claros, a través del azul, y luego interiormente al dibujo, se tendrá en los colores claros el tránsito a lo sensible-suprasensible, que, digamos, en un tono módico contiene lo suprasensible, porque el color siempre quiere decirnos algo, siempre contiene una alma que en sí misma es suprasensible. Y se verá que cuanto más llegue a aparecer el dibujo, tanto más se expresa lo suprasensible abstracto, que, sin embargo, puesto que se manifiesta en lo sensible, tiene que adquirir configuración sensible.

En esta conferencia sólo es posible aludir a tales hechos; pero se verá claramente y se comprenderá que en un determinado ámbito la creación artística puede utilizar el color, el dibujo, de tal manera, que por la uti-

lización misma ya se expresa lo que he caracterizado diciendo: la naturaleza lo guarda en sí de un modo encantado, y nosotros desencantamos lo que se halla escondido en lo sensible, esto es, lo suprasensible, extinguido por una vida superior.

Considerando el arte plástico se notará: En la plástica, tanto para la superficie como para la línea, siempre tenemos dos maneras de calificarlas; pero voy a hablar de una sola. En primer lugar el sano sentimiento no tolera que la superficie plástica siga siendo lo que la misma es, por ejemplo, en la figura humana natural, porque en ésta dicha superficie se halla deshecha por el alma humana, por la vida humana, por una fuerza superior. Tenemos que buscar la vida propia de la superficie, después de haber sacado espiritualmente la vida o el alma que se hallan en la figura humana; tenemos que buscar el alma de la forma misma. Y nos damos cuenta de que esta última la encontramos si flexionamos la superficie, no una sola vez, sino volviendo a flexionarla una vez más, de modo que resulta una flexión doble. Nos damos cuenta de que de esta manera hacemos que la forma nos hable, y que en lo profundo de la subconsciencia —en comparación con lo que ahora he descripto como sentido analizante— existe un sentido sintético. Es que toda la naturaleza sensible se divide en fuerzas sensible-suprasensibles que son vencidas en niveles de vida superior. Dentro de los aludidos límites se manifiesta un impulso elemental de desencantar de esta manera la naturaleza para descubrir que en ella se esconde lo sensible-suprasensible de un modo tan variado como los cristales en las drusas, y que el hecho de hallarse los cristales en la drusa, se cortan las caras (las superficies) de los mismos. Por otra parte, cuando en lo subconsciente del hombre se manifiesta intensamente el impulso de dividir, de analizar, de desligar la naturaleza en lo sensible-suprasensible, posee a menudo la capacidad a la cual yo quisiera llamar sinestesia, el sentido sinestético.

Es curioso que aquel que es capaz de observar correctamente al hombre, puede descubrir el hecho de que en realidad siempre se usan los sentidos de un modo bastante unilateral. Si con el ojo percibimos colores, formas, efectos luminosos, lo desarrollamos unilateralmente. En el ojo siempre existe un enigmático sentido del tacto: cuando el ojo percibe, siempre experimenta a la vez un sentimiento. Pero esto es algo que en la vida común se reprime. Debido a que el ojo se desarrolla unilateralmente, siempre se tiene —si se es capaz de notarlo— el impulso de experimentar lo que en el ojo se reprime y que corresponde al sentido del tacto, el sentido del propio ser, el sentido del movimiento, el cual es activo cuando andamos por el espacio y sentimos el movimiento de los miembros del cuerpo. Lo que de los otros sentidos se reprime en el ojo de esta manera, si bien queda inmóvil, se lo siente incitado en otro hombre, cuando se mira; y lo que así se incita en lo percibido, y que se reprime debido a lo unilateral del ojo, va transformándolo, a su vez, el artista plástico.

En realidad, el artista plástico va creando formas que el ojo percibe, pero tan débilmente que esta débil percepción permanece enteramente en lo subconsciente. Se trata de que el artista plástico se sirve de un espontáneo traspasar del sentido del tacto al sentido visual. Por consiguiente, él debe, o, tratará de transformar la forma quieta que comúnmente es el único objeto del ojo unilateral, en expresión (Gebärde), la que siempre inspira a que, como expresión, se la imite y se la vuelva a aquietar. después de haberla desencantado. Pues lo que en una dirección se excita y en la otra se aquieta, y que como proceso anímico actúa en nosotros cuando en lo artístico estamos creando, o bien, gozando, es, en el fondo y por un lado siempre así como en la vida común el hombre aspira y espira. Cuando aquel proceso se produce en el alma humana, causa a veces una impresión grotesca, aunque por otra parte suscita la sensación de las intensas infinidades que se hallan encantadas en la

naturaleza. La evolución de las artes —y lo enseñan precisamente ciertos principios que existen desde hace decenios y principalmente en el momento actual— corre efectivamente en la dirección de descubrir semejantes secretos y para realizar estas cosas, más o menos inconscientemente. No hace falta hablar mucho sobre las mismas, puesto que por el arte se realizarán cada vez más.

Por ejemplo, se puede llegar a sentir lo siguiente: es más, con respecto a ciertos artistas se puede decir que más o menos consciente o inconscientemente lo han sentido. Para dar un ejemplo: se comprenderá muy bien a **Gustavo Klimt**, fallecido hace poco, si se suponen semejantes aspectos de sus sentimientos y su pensar. Llegará el tiempo en que se podrá sentir lo que sigue. Supongamos que alguien tenga el deseo de pintar el retrato de una linda mujer. En tal caso el tiene que formarse en el alma algo así como una imagen de la linda mujer. Pero quien tenga una refinada sensibilidad podrá sentir que en el mismo instante en que se ha formado la imagen de una linda mujer, resulta que interiormente, en sentido espiritual-suprasensible, la ha quitado de en medio. En el mismo instante en que nos decidimos a pintar el retrato de una linda mujer, resulta que espiritualmente la hemos matado, le hemos quitado algo. Fuera de ello podríamos encontrarnos con dicha mujer en la vida, y no daríamos forma a lo que artísticamente puede expresarse en un cuadro: artísticamente primero tenemos que haber matado a la mujer, y después debemos ser capaces de hacer surgir suficiente humor como para volver a vivificarla interiormente. El artista del naturalismo no es capaz de hacerlo, pues al arte naturalista le falta el humor, y a raíz de ello nos da muchos cadáveres, nos da lo que en la naturaleza extingue toda vida superior; pero carece del humor para revivificar lo que en el primer proceso tiene que matar. Más aún, frente a una mujer graciosa no sólo se tiene la sensación como si misteriosamente se

la hubiera matado, sino como si primero se la hubiera tratado mal y sólo después matado. Siempre se trata de un proceso que toma la dirección hacia el matar y que se relaciona con que es preciso volver a crear lo que en una vida superior vence a lo que en la naturaleza tiende a entrar en la existencia. Siempre se trata de un extinguir y un revivificar por medio del humor, un proceso que se debe realizar tanto en el alma del creador artístico como en la de quien goza el placer estético. Quien, por lo tanto, quiere hacer el cuadro de un ágil jovencito alpestre, no tiene que reproducir lo que él ve, sino que ante todo tiene que ser consciente de que, al haber concebido la representación artística, él ha matado o, a lo menos, entumecido, al ágil jovencito alpestre, y que luego tiene que revivificar esta rígida figura, dándole una expresión que con el conjunto de la naturaleza vuelva a reunir lo que en lo particular ha sido extinguido; y así le dará una vida nueva. **Ferdinand Hodler** ha tratado de realizar semejantes principios, los que en nuestro tiempo efectivamente responden a los anhelos de los artistas.

Se puede decir que las dos fuentes del arte responden o los profundos anhelos subconscientes del alma humana: dar satisfacción a lo que quiere llegar a ser visión, pero que no debe serlo en la naturaleza humana sana: esto es lo que, aproximadamente, cada vez más tiende a la forma expresionista del arte, si bien no conviene dar mucha importancia a esta palabra de moda. Por otra parte, lo que se debe crear para volver a aunar lo que de alguna manera se ha desligado en sus partes sensible-suprasensibles, o de lo cual se ha extinguido la vida sensible como tal, para insuflarle vida suprasensible; esto conducirá al arte impresionista. Estos dos anhelos del alma humana siempre han sido las fuentes del arte, sólo que por la evolución general de la humanidad del pasado inmediato, en el primer caso se ha perseguido este objeto en sentido expresionista; en el segundo, en sentido impresionista. En su futura evolución esto pro-

bablemente tomará formas bien pronunciadas. En el futuro se formará el sentimiento artístico, si se va ampliando cada vez más, no la conciencia intelectual, sino el sentimiento mismo, principalmente de forma intensiva en las referidas dos direcciones. Frente a ciertos malentendidos hay que recalcar siempre de nuevo, que esas dos direcciones no son absolutamente nada enfermizo. Lo malsano penetraría en la humanidad justamente si la tendencia a lo visionario, elementalmente sana dentro de ciertos límites, no encontrara satisfacción a través de expresiones artísticas, o si aquello que nuestro subconsciente constantemente hace, esto es, el descomponer la naturaleza en sus partes sensible-suprasensibles, si a esto no se le diera nuevamente una vida superior por medio del humor verdaderamente artístico, para que seamos capaces de crear, imitando en la obra de arte, lo que la naturaleza creadora realiza.

Pienso que en muchos aspectos el proceso artístico es algo absolutamente latente en lo profundo del subconsciente, pero que, no obstante, en ciertas circunstancias puede ser muy significativo para la vida el que del proceso artístico se tengan ideas tan profundas que las mismas despierten en el alma algo que las ideas débiles jamás pueden suscitar, esto es, hacerlo activo en el sentimiento. Si esas dos fuentes del arte suscitan en el alma humana los sentimientos respectivos, ciertamente se verá que ha sido un sentimiento muy sano cuando Goethe, con respecto a un determinado momento de su vida —si bien semejantes aspectos siempre son de índole unilateral— sintió lo puro y verdaderamente artístico de la música, diciendo: la música representa lo supremo del arte —repito que se trata de un criterio unilateral, pues toda arte puede elevarse a tal altura; pero en tales casos siempre se suele juzgar de un modo unilateral— la música representa lo supremo, porque ella es incapaz de imitar algo perteneciente a la naturaleza; antes bien, es contenido y forma de su elemento propio.

Pero cada una de las artes alcanzará contenido y forma en su primitivo y propio elemento, cuando de la manera ahora esbozada le arranca a la naturaleza sus secretos, no por el pensar inventivo, sino por el descubrimiento de lo sensible-suprasensible. Creo que muchas veces es un proceso bastante misterioso en el alma misma, cuando en la naturaleza se llega a descubrir lo sensible-suprasensible. Goethe mismo ha creado la expresión "sensible-suprasensible"; y a pesar de que él lo llama un secreto manifiesto, sólo será posible encontrarlo si las fuerzas subconscientes del alma pueden abismarse enteramente en la naturaleza.

Lo visionario en cierto modo se suscita en el alma por el hecho de que lo suprasensible que se experimenta, tiende a expresarse: emerge del alma. Lo que exteriormente puede experimentarse como lo espiritual, lo suprasensible, lo experimenta aquel que efectivamente es capaz de experimentarlo, no por la visión que en la ciencia espiritual llega a purificarse en imaginación, sino por medio de la intuición. Por la visión hasta cierto grado se exterioriza lo interior, de modo que en nosotros mismos lo interior se convierte en lo exterior, mientras que en la intuición uno sale de sí mismo, descendiendo en el mundo. Pero tal descender será algo irreal si no se es capaz de desencantar lo que en la naturaleza se halla encantado, lo que ella siempre quiere vencer por una vida superior. Cuando se llega a situarse en lo desencantado de la naturaleza, se vive en intuiciones. Si estas intuiciones se ponen de manifiesto en el arte, ciertamente se relacionan con íntimas experiencias que el alma puede tener cuando, fuera de sí misma, se identifica con los objetos. Por esta razón, al referirse a su arte, en realidad altamente impresionista, Goethe pudo decir a un amigo (Coloquios con Eckermann): Voy a decirle algo que le hará comprender en qué situación se hallan los hombres frente a lo que he creado. Mis trabajos no pueden ganar popularidad. Unicamente quienes hayan experimentado algo parecido, quienes

en la vida hayan pasado por un caso igual, podrán realmente comprender mis producciones. Goethe ciertamente ya poseía el sentimiento artístico que consiste en descubrir lo sensible-suprasensible por la comprensión de una parte de la naturaleza como el elemento que, trascendiendo a sí mismo, tiende a llegar a ser un todo, lo que por la metamorfosis, a su vez, es algo distinto, y que reunido con aquél, forma un producto de la naturaleza, pero extinguido por una vida superior. Penetrando en la naturaleza de tal forma se nos da verdaderamente una realidad en sentido más elevado de lo que piensa la conciencia común. Lo que así obtenemos nos da absolutamente la prueba de que el arte no necesita imitar meramente lo sensible o lo suprasensible, expresar lo espiritual, lo que le haría apartarse del camino en dos direcciones, sino que el arte es capaz de crear y expresar lo que en lo suprasensible es sensible y lo que en lo sensible es suprasensible. Se podrá decir que en la verdadera acepción de la palabra se es artista naturalista si se descubre lo sensible-suprasensible, y que se llega a ser artista naturalista frente a lo sensible-suprasensible, precisamente porque sólo se puede captarlo, si al mismo tiempo se es artista supernaturalista. Por lo tanto creo que será posible desarrollar en el alma sentimientos artísticos genuinos de tal manera que igualmente podrán estimular la comprensión artística, el placer estético, y que en cierto modo será posible desarrollar en sí mismo la capacidad de vivir en el arte. De todos modos, la intensa y profunda contemplación de lo sensible-suprasensible y su realización por el arte hará comprender las tan hondamente sentidas palabras de Goethe, basadas en su profunda comprensión del mundo, de las cuales he partido, para terminar ahora con ellas; palabras que en amplio sentido pueden expresar la relación del hombre con el arte, justamente si somos capaces de comprenderlas en su honda relación con la verdadera realidad, la que asimismo abarca la realidad suprasensible. Y en virtud de que jamás podrá existir sin

lo suprasensible, y puesto que lo sensible mismo se extinguiría, si no viviera en lo suprasensible, la humanidad, por sus propias necesidades, realizará cada vez más lo que Goethe ha dicho:

"Cuando la naturaleza comienza a revelarle a uno su secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte."

LO SENSIBLE-SUPRASENSIBLE

EN SU REALIZACION POR EL ARTE

Segunda conferencia

Munich, 17 de febrero de 1918

En un libro aparecido hace poco una personalidad ingeniosa habla de una manera bastante extraña sobre lo imposible y lo inútil de todo filosofar humano. Se expresa así: El hombre no posee más filosofía que un animal y sólo se diferencia del animal por el hecho de que él hace desesperantes tentativas para desarrollar una filosofía; pero finalmente tiene que confesar que sólo le queda la resignación y el desconocimiento.

Hay mucho en ese libro que por lo demás es digno de leerse, y en el mismo se recopila todo cuanto puede decirse contra la filosofía. Por esta razón dicha personalidad ha llegado a ser profesor de filosofía en una Universidad. Voy a citar lo que él ha dicho con relación a la contemplación sobre la naturaleza. Se ha expresado de manera bastante radical, diciendo que por todos los lados la naturaleza es misteriosa, y que cuando el hombre siente realmente lo misterioso de la naturaleza, no puede menos de tener presente lo inmensamente insignificante de su propio ser. Lo infinito de la naturaleza se extiende de un modo inconmensurable, y nosotros tendríamos que darnos cuenta de que con

nuestras representaciones e ideas sobre la naturaleza, nos quedamos mirando con la boca abierta.*

Estoy citando palabras de dicho libro y se puede decir que lo expresado en el mismo no es del todo inexacto, pues si como hombres observamos la naturaleza, sentimos verdaderamente cuán poco nuestros pensamientos —aun si nos dedicamos a la más ingeniosa ciencia natural— responden a los grandiosos e inmensos secretos de la misma. Y si no sintiéramos que el pensamiento sobre la naturaleza —pensamiento que no la naturaleza misma, sino únicamente el alma humana puede producir— si no supiéramos que tal pensamiento corresponde a un anhelo humano, si no sintiéramos que en el obrar del pensamiento sobre la naturaleza radica algo de nuestro destino humano y de la evolución de la humanidad; algo que necesitamos al igual que la semilla tiene necesidad de la planta, en realidad no sabríamos, basándonos en el maduro y profundo autoconocimiento, por qué reflexionamos sobre la naturaleza. Reflexionamos sobre la naturaleza por nuestro propio impulso, y sabemos que con nuestro pensar, al encontrarnos frente a la naturaleza, somos extraños a la misma. Tal es nuestro sentimiento frente a la naturaleza.

En cuanto a nuestro sentimiento frente a la vida espiritual, a la vida suprasensible, es preciso hablar de otro modo. Por más insignificante y primitivo que se nos presente la vida suprasensible, se siente una íntima necesidad de expresar lo que el espíritu revela al alma. Si bien se debe sentir la más intensa responsabilidad con repecto a todo lo que se diga sobre el espíritu, sobre lo recibido de lo suprasensible y que sólo en el alma puede surgir, se siente la íntima necesidad de obedecerle y de expresarlo, lo mismo que de niño

---

* N.d.tr.: Se trata del libro de *Richard Wahle,* "La tragicomedia de la sabiduría" (1915).

se crece, o se aprende a hablar. Resulta pues que frente a lo sensible y a lo suprasensible el hombre se siente en condiciones contrarias.

Un tercer aspecto reside en lo que se puede llamar: reflexionar o expresarse sobre el arte.

Cuando uno intenta expresarse sobre el arte, no experimenta aquel hallarse apartado que siempre se siente al formarse pensamientos sobre la naturaleza, ni tampoco se siente la necesidad que se manifiesta frente a las íntimas revelaciones de lo suprasensible; antes bien, cuando uno trata de expresarse sobre el arte, en realidad se tiene el sentimiento de que el pensamiento que al respecto se desarrolla, produce el efecto de un estorbo. Frente al placer estético el pensamiento realmente actúa como perturbador, de modo que con respecto a todo lo relacionado con el arte, cada vez de nuevo uno se siente inducido a dejar de pensar y de hablar y, callado, a gozar el placer estético. Pero si por algún motivo se quiere hablar sobre el arte, no se querrá hacerlo del modo de pensar de un profesor de estética, ni mucho menos de un crítico de arte. Ciertamente, no según el modo de pensar de un crítico de artes; puesto que, después de haber saboreado una buena comida, parece superfluo explicar por qué la misma ha sido agradable. Sólo se querrá expresar los sentimientos propios, la alegría, la edificación, y lo demás que el arte puede dar, al igual que se tiene el deseo de hablar sobre lo vivido con un buen amigo. Se desea hablar sobre el arte, no por un sentido crítico, sino de todo corazón; tampoco se quiere pretender expresar algo conforme a leyes específicas o generales, sino meramente algo así como un sentimiento objetivo. En todo lo que se exprese sobre el arte, creo que existe un sentir general: el que en verdad el pensamiento estorba; y justamente esto me parece señalar en qué consiste la peculiaridad esencial del arte.

En virtud de que como hombres ante todo vivimos

en el mundo de los sentidos, se puede hacer la pregunta: ¿Qué relación guarda el arte con lo sensible?

Y puesto que como hombre sólo se puede pensar adecuadamente sobre el mundo de los sentidos, si se está en relación con lo suprasensible, también se podría preguntar: ¿Qué relación guarda el arte con lo suprasensible?

Sobre la base de un sentir elemental que frente a la creación artística se desarrolle, me parece que muy pronto se llegará a la convicción de que el arte no es capaz de dar expresión a lo sensible tal como se halla en torno nuestro, y que tampoco es capaz de expresar el pensamiento.

Quien tenga un sentimiento de la naturaleza, siempre tendrá, frente a lo sensible, la sensación de que, si se desea representarlo, crear una suerte de reproducción del mismo, no es posible alcanzar lo que la naturaleza misma es; y que de todos modos la naturaleza es más hermosa y más perfecta que cualquier reproducción. Frente a lo espiritual —obras poéticas sobre conceptos del mundo o algo parecido— se sentirá que si se intenta experesarlo artísticamente, resultará la descripción de cosas secas y superfluas. Semejantes obras poéticas tendrán un carácter pedante-doctrinario. El verdadero sentido artístico siempre rechazará lo alegórico-simbólico.

De lo expuesto resulta que la pregunta referente a la relación del arte con lo sensible y lo suprasensible puede presentarse como una cuestión vital del arte. Por esta razón hemos de preguntarnos si además de lo sensible y lo suprasensible existe otra cosa más que tenga que ver con lo esencial de la creación artística y el placer estético.

Ciertamente, sólo será posible contestar esta pregunta si se toma en consideración la actitud anímica de la creación artística y del placer estético, basándose en el hecho de que tal actitud no puede describirse mediante la estética doctrinaria, sino únicamente por la vida misma que les es inherente. Al encontrarse el hom-

bre frente al mundo en la vida común prosaica, sin el arte, lo tiene que ver, por una parte, con la percepción sensible, y por la otra, con lo que a raíz de la percepción sensible se produce en el alma propia, esto es, con el pensamiento. Por las razones expresadas me parece que sería algo casi imposible y por lo tanto superfluo, exigir que por el arte se reproduzca semejante percepción como la que la naturaleza nos ofrece; por ejemplo, dar el retrato-reflejo de un hombre. Querer expresar por el arte lo que la espontánea percepción de la naturaleza ofrece, en realidad siempre se origina en ciertas aberraciones del arte. Pero por el otro lado aparece lo siguiente —pareciera algo extraño, pero con respecto a lo que se habla sobre el arte ya lo he indicado—: en el verdadero proceso de la creación artística como asimismo del placer estético se tiende a excluir en lo posible el pensar, a evitar absolutamente hacer surgir el pensamiento. Me parece que esto se debe a que en el alma humana constantemente se generan procesos que pueden desenvolverse hasta llegar a su fin, o bien, quedar interrumpidos en algún punto. Sólo es posible observar tales procesos, si por medio de la observación espiritual de la vida anímica se desciende realmente hasta las profundidades del alma, las que para la conciencia común permanecen en lo subconsciente, o en lo inconsciente.

Quien observe la vida anímica humana, descubrirá —por de pronto, sin tener en cuenta la observación del mundo exterior— que esta vida del alma, en cuanto se desarrolla libremente en la reflexión, en el íntimo sentimiento, siempre tiene la tendencia que sólo se puede caracterizar diciendo: lo que en la vida del alma fluctúa y palpita como sensación, como impulsos volitivos refrenados, como sentimientos, etc., quiere ponerse de manifiesto, y —efectivamente también en la vida anímica sana— tiende a tomar forma en lo que se puede llamar una especie de visión. Pero en la vida anímica sana la visión, por cierto, no debe aparecer como tal, sino que debe substituirse, debe detenerse ya al nacer,

pues de otro modo sobreviene una vida anímica patológica. En toda alma se hacen notar tendencias a formar visiones, y en el fondo pasamos por la vida deteniendo constantemente en lo subconsciente las visiones, haciéndolas palidecer a través del pensamiento. En tal suceso nos ayuda la contemplación, la imagen exterior. Cuando espontáneamente nos enfrentamos al mundo exterior con nuestra burbujeante vida anímica y con el efecto de las impresiones de dicho mundo, éste va atenuando lo que tiende a ser visión, y palidece la misma, transformándola en el sano pensamiento. He dicho: en realidad pasamos por el mundo con la tendencia constante a formar visiones, sólo que no siempre llegamos a ser del todo conscientes de las percepciones respectivas. Pero quien trate de ver claramente lo que apenas perceptible aparece entre líneas de la vida, dentro de lo que en el correr de los días se experimenta, quien sepa observarlo, ciertamente verá que efectivamente aparece muchísimo. Voy a dar un ejemplo: Si eventualmente entro en el comedor de una persona reunida con invitados en un banquete y la vajilla estuviera decorada de color rojo, instintivamente pensaría: ahí está sentada en la mesa gente de paladar fino que gusta saborear la variedad de la buena comida. En cambio, si en la mesa hubiera vajilla decorada de color azul, me daría la impresión de que esas personas no son gourmets, sino que comen para hartarse. Naturalmente, tales circunstancias podrían provocar sentimientos algo distintos, pero lo que importa radica en que en realidad, por lo que en la vida se nos presenta, siempre se tiende a suscitar un sentimiento estético y a elevarlo a una visión que va palideciéndose. No cabe duda de que en este campo se producen fuertes ilusiones; pero esto no importa. Si bien no será cierto que los participantes de un banquete en que se sirve la comida en vajilla roja, son gourmets, en sentido estético de todos modos es correcto decirlo. Lo mismo se podría decir: si alguien me hace entrar en una habitación de color rojo y, como

persona aburrida, continuamente me deja hablar a mí, diré: este señor me miente; puesto que en un recinto rojo espero que tal persona ha de comunicarme algo, y lo siento como una actitud contraria a la verdad, si ella me deja hablar a mí solamente.

Todo lo que experimentamos en el curso de la vida, en realidad siempre tendemos a elevarlo a una visión refrenada, a una visión que después, bajo la influencia exterior de la vida, palidece. El placer estético y la creación artística siempre dan un paso más; ambas facultades no pueden subconscientemente dejar ascender al mero pensamiento lo que ahí abajo en la vida anímica burbujea y hierve; porque esto sería algo que meramente nos daría pensamientos, pero no nos conduciría a lo artístico. Pero si como artista —o bien, con la ayuda del artista —somos capaces de producir algo exteriormente para lo que en el alma tiende a manifestarse, de producir algo, aunque no sea más que una composición de colores, y si nuestro sentimiento es de tal manera que la composición de colores nos da lo necesario para que la respectiva visión que asciende, pero que no debe llegar a ser visión, encuentre un complemento exterior, entonces tendremos seguramente ante nosotros algo artístico. Puede ser que alguien, empleando medios artísticos cualesquiera, simplemente se limite a expresar estados del alma, sentimientos, a través de una composición de colores, sin que estos correspondan a un objeto exterior, —quizá, tanto mejor cuanto menos le correspondan— pero que en cierto modo son la contraimagen de lo que en el alma tiende a llegar a la visión. En oportunidad de las numerosas discusiones de nuestro tiempo sobre lo artístico, también se ha fijado la atención en semejantes fenómenos, y cuando alguien crea lo que no corresponde a ningún objeto exterior, sino meramente a la exigencia que acabo de caracterizar, se suele hablar de arte expresionista. Actualmente, todavía es mal visto pensar que aquello que en el ser humano se prepara como un anhelo y que tiende a un fin, justamente co-

rresponde a una tendencia fundamental de la humanidad: llegar a una expresión sensible de lo que sólo espiritualmente puede manifestarse en el alma. Pero si por ciertos medios sensibles, se tratara de expresar un pensamiento, algo que del estado de la visión ya ha llegado a un pálido pensamiento, se haría lo contrario de lo artístico. Si se evita el pensamiento, y si se observa directamente la configuración sensible, se establece la relación entre el hombre y lo creado artísticamente, con exclusión del pensamiento. Se puede decir: lo esencial consiste en que por el arte no se represente ni lo sensible, ni lo suprasensible, sino lo sensible-suprasensible, algo que en lo sensible directamente da una imagen de reflejo de una experiencia suprasensible. Ni lo sensible, ni lo suprasensible pueden realizarse por el arte, sino únicamente lo sensible-suprasensible.

Por otra parte se puede hacer la pregunta: Si no corresponde que en el arte aparezca meramente como imagen refleja lo que en la vida común se nos presenta en la naturaleza exterior como percepción, ¿cómo será entonces posible establecer una posición artística frente a la naturaleza? Si la naturaleza encerrara en sí misma nada más que lo que nos presenta la percepción exterior y lo que en esta percepción nos induce a formar pensamientos, no existiría ninguna necesidad para hacer surgir el arte. Unicamente se puede hablar de la necesidad de la creación artística, si en la naturaleza efectivamente existe más que aquello que se pone de manifiesto en los productos acabados que la naturaleza ofrece a la representación, al pensamiento que en cuanto a lo artístico no debe convertirse en el puente entre la personalidad y la naturaleza exterior. Pero a este respecto hay que decir: La naturaleza encierra en sí misma la inmensidad como asimismo lo infinito que no es posible abarcar de un modo inmediato a través del pensamiento. La naturaleza tiene en sí lo suprasensible dentro de lo sensible. Se percibirá en qué consiste lo sensible-suprasensible de la naturaleza exterior, si ésta se

observa de tal manera que se trata de descubrir lo que en ella existe fuera de la impresión sensible. Voy a ilustrarlo mediante un ejemplo: Cuando se está frente a una persona, se puede fijar la atención en la figura humana; en el hecho de que a través de la forma humana se manifiesta el color encarnado; en que a través de la forma exterior se manifiesta lo anímico en la fisonomía, en la mímica; se puede observar que en general la vida impregna la forma exterior. Ciertamente, esto es posible. No obstante, si se quisiera reproducir todo cuanto de esta manera se nos presenta en una persona, no sería posible, como queda dicho, alcanzar lo que es la naturaleza, pues siempre faltará lo artístico cuando simplemente se quiere reproducir objetos de la naturaleza exterior. Quien, frente a una obra de arte, busque el parecido, ya prueba con ello —lo debo expresar radicalmente— que él desea ver, no una obra de arte, sino una ilustración. Pero ocurre otra cosa. Hay que decir: Si se observa lo que se expresa en la figura humana, hay que reconocer que por todo lo demás que vive en la misma, por el matiz que se origina en la vida como tal y por el contenido anímico, la forma permanece extinguida. En ello consiste el secreto de la naturaleza: en sus pormenores la naturaleza es tan inmensa que cada particularidad tolera ser extinguida por lo superior. Pero si se tiene sentido para ello, se puede, basándose en el propio ser, despertar a nueva vida lo extinguido por la vida superior, por la vida anímica; se lo puede vivificar en su forma de manera tal que la forma misma se manifiesta como un ser viviente, sin que encierre en sí misma vida y contenido anímico. Por ejemplo, se puede dar a la forma de por sí lo que resulta del material del que el artista plástico tiene que servirse; y se descubre que la naturaleza es tan intensamente infinita que en cada uno de sus pormenores encierra inmensamente más que lo que ella representa. Cuando la naturaleza hace aparecer una forma, ella misma extingue la vida interior de dicha forma, en la que se halla encantada la vida, y

se puede desencantarla. Cuando en la naturaleza se nos presenta algo de cierto color, éste seguramente está extinguido en el objeto, por otra fuerza. Si tomo el color como tal, soy capaz de despertar del color mismo algo que no tiene nada que ver con lo que en el objeto es el color. Extrayéndolo del color voy creando vida, la misma vida que se halla encantada en el color cuando éste aparece en la superficie del objeto de la naturaleza. Así es posible desencantar vida encantada, de todo lo que en la naturaleza se nos presenta. Así es posible liberar de cualquier parte de la naturaleza lo que en ella y en su intensa infinidad se halla, y no crear jamás una imitación de la naturaleza; antes bien, volver a desencantar lo que en ella se halla extinguido por una fuerza superior.

Hablando de estos hechos uno se siente inclinado a expresarse en paradojas; pero esto no es nada adverso, puesto que los casos extremos hacen comprender cuáles son las condiciones en los casos menos radicales. Como por un lado me puedo imaginar que —cuando por la visión refrenada lo artístico trabaja partiendo de lo interior, y va creando una contraimagen a través de formas, líneas y colores— las líneas y colores pueden aparecer combinados de tal manera que no reflejan nada más que la visión refrenada; por otro lado podré decir: me parece posible que de un ser de la naturaleza, digamos, de un hombre en el cual la vida misma está extinguida, y que ya es cadáver, puede crearse artísticamente algo que tiene vida; que esto puede crearse. trayendo del universo general algo que artísticamente todavía puede vivificar el cadáver. Aunque no haya casos tan extremos, de todos modos existe como límite la posibilidad de que, cuando la naturaleza ya ha anonadado un ser, se realice una nueva creación, incluso del cadáver, de tal manera que se utiliza lo que como algo totalmente distinto de lo que es el hombre mismo con su ser anímico, da alma a esta forma. Podría imaginarme que se llegue a crear una maravillosa obra de

arte, haciendo brotar en un cadáver una vida nueva que refleja los secretos que con respecto al hombre existen y que sólo se esconden porque hasta su muerte el hombre tiene en sí su propio ser anímico. No hay motivo para reparar en la suposición de tal caso límite, pues se trata precisamente de un límite. Y esto permite explicar que frente a la naturaleza exterior la creación artística puede desenvolverse, porque en realidad —si bien no extendidos hasta el límite— la creación artística y el placer estético constantemente tienen lugar de dicha manera. El arte consiste en la constante liberación de vida misteriosa que no puede haber en la naturaleza misma, sino que se debe sacar a luz. En tal caso se me presenta un producto de la naturaleza en la forma humana, el que se halla anonadado; pero yo trato de despertar la vida propia de esa forma y, partiendo de la misma, si bien no es más que forma muerta, de revivificar toda la forma humana.

La Génesis nos dice que el hombre se generó por el soplo de vida de Dios y que le fue alentada el alma humana. Esto nos podría inducir a considerar el aire como algo más que la combinación de oxígeno y nitrógeno; podría inducirnos a ver en el aire algo de aquello que por su obrar despierta al alma humana, es decir, algo anímico; podría inducirnos a creer que en verdad el aire anhela ser inhalado por el hombre, convertirse en alma. Se podría considerar el aire como la contraimagen de lo anímico-humano; vale decir, algo más que lo meramente inanimado; un anhelo de lo humano. Pero ocurre que frente al aire difícilmente se suscitará semejante sentimiento, puesto que el aire y el fuego inspiran muy poco a la creación artística. Nadie se propondrá pintar el fuego, ni tampoco el relámpago, o dibujar el aire. En cuanto al aire difícilmente se suscitará el referido sentimiento, mientras que frente al mundo de la luz y de los colores es más probable que el verdadero sentido artístico suscite en sí mismo el sentimiento: Cada color, o al menos las condiciones inhe-

rentes a los colores, tienen el anhelo de convertirse en un hombre, o bien, en una parte de un hombre En el hombre los colores se encuentran como expresión interior de su ser, o porque la luz cae sobre él y es reflejada. Pero se puede decir: cuando se vive en la luz misma, se experimenta a la vez el anhelo del aire de adoptar la forma, por ejemplo, del rostro humano.

Se puede tener la sensación: el rojo, el amarillo se proponen algo; quieren convertrise en lo que forma parte del hombre; estos colores poseen un lenguaje que les es propio. Esto hace que no se trate de reproducir la figura humana de un modo prosaico simplemente. El librarse de la necesidad del modelo ha de considerarse el ideal de la creación artística. Quien, en el momento de comenzar a trabajar artísticamente, no haya superado la necesidad de guiarse por el modelo, quien no lo considere como algo que sólo le guía para aprender a leer los secretos de la naturaleza, siempre dependerá del modelo y creará ilustraciones. En cambio, quien tenga el sentido artístico, tratará de dar forma al hombre, o a algún otro ser, o a crear una forma de la naturaleza, partiendo de las cualidades del color. Para él el mundo de los colores podrá adquirir una vida íntima, diferenciada en sí misma. Descubrirá que los colores rojo y amarillo tienen la característica de que inducen a uno a emplearlos donde se quiere que algo se exprese a sí mismo, que hable por sí solo. Lo que se presenta a través de los colores rojo y amarillo, dará expresión a sí mismo, producirá por su fuerza propia el ideal artístico que consiste en excluir el pensamiento. Otras condiciones rigen con respecto a los colores azul y violeta. Se tendrá más bien el sentimiento de que a través del azul, del violeta, al menos hacia un lado, uno se acerca al pensamiento. Se tendrá la sensación de que mediante el azul y el violeta no es posible representar algo que se expresa a sí mismo, sino que más fácilmente expresa otra cosa. Uno se inclinará a representar el carácter que al azul le es inherente, mostrándolo en movimiento; y hará la expe-

riencia de que resulta difícil expresar un movimiento del objeto en sí, por medio de líneas que se den al color rojo. Mediante líneas, mediante el sombreado en el rojo se producirá, más bien, una fisonomía. El color rojo habla por sí mismo. El color azul, pintándolo tirando líneas, pondrá de manifiesto su íntima naturaleza, conducirá a uno, no tanto hacia afuera sino hacia debajo de la superficie del color. Cuando algo se expresa como color, se tiene la sensación de que el color repulsa a uno. Pero el azul conduce a uno debajo de la superficie del color, hace creer que en lo que el azul se expresa, es posible el movimiento, el despliegue de voluntad. Por lo tanto puede resultar fructífero pintar en color azul un ser puramente sensible-suprasensible, quiere decir, un ser suprasensible al que se quiere hacer aparecer en el mundo sensible, expresando por medio de los matices del azul el movimiento que le es propio.

De tal manera se puede desencantar lo que en la naturaleza se presenta como parte de la misma y que se halla extinguido por una vida superior. Lo sensible-suprasensible puede descubrirse en la naturaleza misma; es posible vivificar la forma como tal. Se descubrirá que jamás se obtendrá una impresión satisfactoria, si en una obra de arte escultórica simplemente se reproduce la forma humana tal como la misma aparece. Muchos años atrás tuve que hacer una experiencia extraña con un amigo que más tarde ha sido escultor. Ambos éramos muy jóvenes, y él me decía: Mira, en realidad habría que crear la verdadera obra escultórica, imitando exactamente cada una de las flexiones de la superficie. Tengo que confesar que referente a tal opinión me ponía furioso, pues me parecía que esto daría por resultado lo más horrible de una producción artística. De todos modos, si se quiere esculpir en piedra o en madera lo que el hombre tiene como forma y que en él está extinguido por lo superior de la vida; si se quiere esculpirlo sin esa vida interior, será necesario vivificarlo especialmente, haciendo que la superficie

exprese lo que ella en el hombre natural exterior jamás puede decir.

Por ejemplo, se podrá verificar que, si se dobla un material de superficie plana y se vuelve a doblarlo de modo que resulta una doble flexión, esto nos da el más sencillo fenómeno primitivo de la vida interior. Una superficie plana doblada de tal manera que la flexión está nuevamente doblada, puede utilizarse de la más variada manera; y por el carácter de la superficie plana —se entiende que se trata de algo que deberá desarrollarse— se evidenciará la vida interior que a la superficie plana le es inherente. Estos hechos nos dan la prueba de que entre la naturaleza exterior y lo interior humano existe una relación que en verdad tiene el carácter de lo sensible-supresensible. Con respecto a la naturaleza exterior podemos formarnos pensamientos, justamente debido a que esta naturaleza exterior extingue por algo superior lo que por lo general existe como partes de ella y que en forma encantada contiene una vida espiritual superior. Esto nos obliga a captar por el pensamiento común esa vida extinguida. Si rehuimos tal pensamiento pálido y nos esforzamos por captar lo que en las partes de la naturaleza se halla encantado y con relación a lo cual efectuamos nosotros mismos el proceso de reunirlo y de conferirle la vida superior, entonces estamos realizando el proceso de la creación artística, o el proceso del placer estético. Ambos procesos se relacionan entre sí de tal manera que en uno se produce más tarde lo que en el otro transcurre antes, y en éste se realiza con anterioridad lo que en aquél tiene lugar más tarde. Si la contemplación que se dirige hacia la intensa infinidad de la naturaleza, hacia la posibilidad de desencantar los secretos de la naturaleza, se examina con respecto a lo que ella significa en la vida anímica del hombre, se llega a decirse: por tal contemplación no se produce el mundo del pensamiento pálido. Lo que de este modo se desencanta es más diáfano que aquello que el mero

pensamiento es capaz de captar. Por otra parte se establece entre el objeto exterior y el alma humana una relación en la que el pensamiento queda excluido y, no obstante, se aspira a una relación espiritual entre el ser humano y el objeto.

Naturalmente, se puede seguir contemplándolo, y esto conducirá a lo que en nuestro tiempo todavía parecerá a muchos bastante absurdo, horrible. Esto es comprensible; pero a la gente, primero les parecía horrible lo que después de algún tiempo, cuando se habían acostumbrado, consideraron como lo más natural.

Si se observa el organismo humano —basta con que se lo mire según la forma del esqueleto— ya por una observación superficial se podrá llegar a la opinión de que el esqueleto se compone de dos partes, claramente diferentes entre sí —lo demás no lo tomaremos en consideración, por ahora—: del esqueleto cefálico que en cierto modo simplemente está puesto encima de la otra parte. Ahora bien, para quien tenga sentido de la forma se hace evidente —no a través de una observación anatómica, sino para una observación sensitiva del esqueleto cefálico y el restante del cuerpo— que el uno es la metamorfosis del otro: que es posible imaginarse la formación de los huesos principales de tal manera que donde hay gibosidad, la misma siempre tiende a crecer, mientras que, donde existe una protuberancia, ésta tiende a decrecer. Por la mera transformación, por el cambio de la forma, efectivamente es posible engendrar del esqueleto restante, el cefálico y, hasta cierto grado, del esqueleto cefálico, la otra parte. De modo que se puede decir: en la cabeza se halla encantado todo el organismo humano. Aun cuando se nos presente un esqueleto sin la cabeza, si no queremos limitarnos a la observación sensible, estaremos inclinados a completar tal esqueleto para nuestra contemplación sensible-suprasensible, añadiéndole la cabeza; estaremos inclinados a engendrar del esqueleto, la visión de la cabeza. Hay personas que no son capaces de imaginár-

selo. Pero es imposible que de alguna manera en la naturaleza se forme un esqueleto humano torso, sin esqueleto cefálico. Para el que con su imaginación observe la naturaleza, no meramente de un modo abstracto, sino de tal manera que su propio sentir encierra la esencia de la naturaleza (lo que no le deja imaginarse el objeto natural de otra manera) le resulta lo más natural que del esqueleto torso se le aparezca como una visión, también el esqueleto cefálico. No obstante, para el entendido de estas cosas es así que teniendo solamente la cabeza y, completándola, como por una visión, al organismo humano entero, éste resulta ser diferente de lo que se obtiene cuando a la inversa se completa el otro esqueleto. Lo que en este caso resulta es algo parecido, pero al mismo tiempo distinto. De modo que también en este campo se puede decir: Allí afuera en la naturaleza se ha creado en el organismo humano un todo que es a la vez una partición en la cabeza y el organismo restante; pero cada parte tiende a ser un organismo humano completo. En un todo superior se halla extinguida la vida que en cada parte se halla encantada como organismo completo. Si se excluye el pensamiento que surge al tener ante sí un organismo humano, uno se ve en la necesidad de recrear por la fuerza del propio interior lo que al hombre se le quita al analizarlo de la referida manera; y así se construye creativamente la naturaleza según ella misma. Se va realizando ese proceso infinito, intenso y significativo de unificar lo que en sus partes primero tiene que quedar extinguido, para volver a aparecer sobre un nivel superior. Se entiende que llega a ser diferente cuando se lo crea en espíritu.

Creo que ya en la idea esto provoca un cierto horror. Al construirse el Goetheanum en Dornach hemos hecho la tentativa —en cualquier dirección se pueden hacer tentativas, jamás puede tratarse de croartar el arte por algún dogma— con un grupo escultórico en madera —es importante ejecutarlo en madera, pues

en piedra no sería factible— en primer lugar, en una figura central, de volver a unir en un nivel superior, lo que en el organismo humano también está unificado, pero unido por la naturaleza, donde las partes del organismo están anonadadas por lo superior. El organismo humano siempre es asimétrico. Pero se puede sentir lo que del lado izquierdo tiende a algo bien distinto de lo que intenta el derecho: en tal caso observamos dos hombres, el organismo humano de propensión izquierda y el de propensión derecha. Lo especializado en estas dos direcciones está unido en la naturaleza, formando una unidad superior, estando anonadado lo particular de las partes. Para la contemplación artística de lo que la naturaleza intenta, vuelve a surgir, por decirlo así, la figura completa del organismo humano de propensión izquierda y de propensión derecha. En el fondo, ambas tendencias se dirigen a algo distinto, y el artista —tal caso muy en lo subconsciente— tiene que sentir el proceso que la naturaleza realiza en otro nivel, anonadando la propensión izquierda y la derecha, y equilibrándolas en el organismo humano completo. Pues bien, cuando artísticamente se va creando una escultura en que por la configuración se alude a que el hombre es un ser asimétrico, hay que agregar otra cosa más. La percepción de lo sensible-suprasensible nos da la necesidad de agregar realmente lo que como otros componentes hace falta; y debido a ello, para equilibrar el separarse y volver a unificar la propensión izquierda y la derecha del organismo humano, ha sido necesario hacer alusión a los otros dos contrastes. ¿Qué es lo que vive en el hombre como una visión, si de un modo visionario uno se imagina el hombre torso completado al organismo completo?

Esto nos daría, viviendo en la figura exterior, lo que como impulsos, como instintos, asciende del tórax a la cabeza, y que se podría llamar lo luciférico. Para crear lo luciférico se querrá proceder de una manera distinta del obrar de la naturaleza: por ejemplo, se tranforma-

rán en alas los omóplatos; por otra parte uno se sentirá inclinado a combinar con la formación de la oreja y de la cabeza, lo que la naturaleza comprime, esto es, las alas. De estos miembros humanos sensible-suprasensibles resultará algo distinto del hombre natural común, pero sí un determinado aspecto del hombre al que no se debería representar como algo por sí solo. Sería horrible si alguien quisiera darlo como figura por sí sola, mientras que conjuntamente con la figura humana y en la justa composición con ésta, es posible componerlo de tal manera que se imita la fuerza compositora de la naturaleza. A la inversa también hay que reproducir lo que en la cabeza humana tiende a transformarse en un organismo humano entero y que, cuando se transforma en el organismo entero, se osifica, se endurece. Se trata de lo que constantemente debemos vencer en nosotros, y que efectivamente vencemos por el hecho de que aparte de los impulsos que se producen en nosotros por el efecto de nuestra cabeza, también actúan aquellos que por la influencia del organismo restante, mantienen blando lo que tiende a endurecerse. Lo que es cabeza, lo debemos vencer por lo que proviene de la sangre del organismo cardíaco. A este respecto las fuerzas sensible-suprasensibles del hombre dan la posibilidad de reproducir en figuras separadas lo que en la figura humana individual de un modo escondido y en un nivel distinto se halla compuesto por la naturaleza misma.

Lo que podría llamarse un proceso creativo de reproducción, efectivamente llega a ser un proceso de la vida anímica humana, un proceso que no meramente imita la naturaleza de un modo abstracto exterior, sino que en el hombre mismo continúa el proceso creativo de la naturaleza. Esto presupone en realidad que el artista y el que goza el placer estético, están situados frente a la naturaleza y frente a sí mismos, de una manera muy complicada, pero que permanece en la subconsciencia, puesto que el pensamiento queda excluido. Esto

será bien comprensible. Ciertamente hay que decir: anímicamente experimentamos un proceso complejo con respecto a lo que ha de crearse artísticamente. Si alguien meramente quisiera copiar lo que se le presenta como una linda mujer, mataría interiormente a esa mujer, si él simplemente imitara lo que ofrece la naturaleza. El daría la representación de una mujer muerta. En su cuadro ella no tendría vida, justamente si él la copiara con toda fidelidad. Hay que ser capaz de transformarla primero en un cadáver, a través de lo que es el genuino y verdadero humor, para volver a crear su belleza por el obrar de un elemento totalmente distinto. Hablando metafóricamente: no se puede pintar adecuadamente el cuadro de una linda mujer, sin que se la mate; en cierto modo hay que apalearla o algo parecido; en fin, transformarla primero, de alguna manera, en una figura muerta. En la naturaleza su belleza existe por algo bien distinto de lo que tiene que regir para la obra de arte concluida. Primero hay que descubrir por el humor qué es lo que crea de nuevo aquello que necesariamente se debe extinguir. Se puede decir: si uno está sentado frente a un erudito serio, el copiarlo en un retrato por de pronto ha de ser una comedia; tal caso uno se sentirá inclinado a reirse a causa de su severa expresión. Pero con respecto al rostro serio del erudito sólo se llegará a una actitud artística cuando se lo haya revivificado de una manera humorística a través de otra fuerza. Será necesario hacerlo nuevamente afable, y entonces se lo podrá comprender desde otro punto de vista.

Se trata de que por la fuerza propia subjetiva se debe hacer resurgir, desencantar, liberar, lo que en la naturaleza está anonadado. Si en un paisaje alpestre observo a un ágil joven campesino y lo retrato copiándolo simplemente, es muy probable que vaya a crear algo muerto; pero si en cierto modo primero me esfuerzo por matarlo, y si por medio de cierto trazado trato de crear una armonía entre él y la naturaleza circundante, podré llegar a una creación artística. **Ferdinand**

Hodler ha hecho semejantes tentativas, y se puede verificar que por todas partes existe un afán similar, pero en lo subconsciente, lo que también ha conducido a la discusión artística acerca de lo que por un lado se podría llamar la creación de la contraimagen de la visión no concluida; y por otro lado, la creación de la contraimagen subjetiva a través de lo que en la naturaleza está encantado y siempre anonadado por una vida superior. De esta manera lo sensible-suprasensible se ofrece al hombre desde dos lados, y por este camino él puede tratar de darle, por la creación artística, una nueva existencia superior.

En la conferencia anterior sobre el mismo tema he tratado de relacionar con ciertos pensamientos de **Goethe** lo que acabo de exponer para describir cómo lo sensible-suprasensible puede realizarse por el arte. A raíz de ello se me ha criticado, y ahora me doy cuenta de que también he podido exponerlo sin apoyarme en Goethe. Se suele censurar a uno precisamente por hacer referencia a Goethe, porque los que creen hablar en el sentido de Goethe cuando citan algo de él sin comprenderlo, se consideran autorizados para juzgar a quienes se han esforzado por penetrar en las ideas respectivas. Esto es comprensible ya que se trata de algo natural en la vida humana, y en realidad se puede estar contento de que ciertos pensamientos se juzguen de esa manera; e incluso se puede pensar: si a lo expuesto se lo hubiera juzgado positivamente, esto sería la prueba de que se ha dicho algo bastante superfluo o insensato.

Pero lo que he podido eludir, voy a expresarlo ahora para terminar. Creo que quien estudie a Goethe con la debida comprensión, efectivamente encontrará en su concepto artístico perspicaz y comprensivo, el germen, si bien expresado de otra manera, de lo que ahora hemos caracterizado como el elemento sensible-suprasensible dentro del arte; e incluso la expresión misma la hemos tomado de Goethe. Aunque opino que en cierto sentido es verdad que para aquel a quien el arte revela sus se-

cretos, le resulta antipático hacer una crítica puramente intelectual, o una consideración estético-científica del arte, creo que sólo se puede hablar sobre el arte desde el punto de vista de la vida, y que lo más adecuadamente se habla sobre ella cuando se deja hablar al artista mismo. Pero a veces se hacen experiencias extrañas. Por regla general los artistas critican lo que otros artistas producen; y mientras uno se alegra de las obras artísticas, también ocurre que por otra parte no causa alegría lo que de sus obras dicen los artistas cuando ellos viven en ilusiones con respecto a sus propias obras. Pero el artista tiene que crear partiendo de ilusiones, y justamente esto podría dar el impulso adecuado a su trabajo artístico. Si bien admito todo esto y si desde un cierto punto de vista también comprendo que el artista se haga insensible a toda clase de congraciamiento a través de la consideración estético-científica u otras, no obstante creo que no es totalmente innecesario hacerse ideas sobre el arte, según los sentimientos respectivos. Creo que el arte ha de progresar paralelamente con el progreso de la vida anímica. También creo que precisamente por la contemplación de lo sensible-suprasensible como se configura por la visión refrenada y como aparece de la naturaleza exterior cuando desencantamos lo que en ella está encantado, el arte soluciona de una manera sensible-suprasensible los enigmas de la naturaleza. En virtud de ello quiero citar la magnífica y grandiosa expresión, como una síntesis de mis contemplaciones: "Cuando la naturaleza comienza a revelarle a uno su secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte."

LAS FUENTES DE LA FANTASIA ARTISTICA Y LAS FUENTES DEL CONOCIMIENTO SUPRASENSIBLE

Primera conferencia

Munich, 5 de mayo de 1918

Desde hace mucho tiempo siempre se ha sentido la afinidad de la fantasía artística con el conocimiento suprasensible, con lo que se puede llamar la conciencia vidente o si no se lo interpreta mal, —lo que fácilmente podría ser— la facultad visionaria. Para el investigador espiritual de nuestro tiempo el que, partiendo del punto de vista contemporáneo, trata de penetrar en el mundo del espíritu, dicha relación entre la creación artística y el conocimiento suprasensible tiene mucha más importancia que la otra, o sea, la afinidad frecuentemente recalcada; entre la vida visionaria que en el fondo se debe a condiciones patológicas, y lo que consiste en la clarividencia que sólo se realiza en el alma, sin apoyarse en el cuerpo.

Es sabido que poetas, artistas en general, suelen tener la sensación de una íntima relación entre el modo de su obrar, sus sentimientos, por un lado, y lo visionario, por el otro. Principalmente me refiero a los artistas que por su obrar buscan el camino a las regiones suprasensibles, poetas de cuentos de hadas u otros creadores artísticos que tratan de expresar lo suprasensible.

A raíz de una viva experiencia ellos relatan cómo sus figuras se les presentan visiblemente como seres que actúan y que les producen una impresión objetiva, cuando tratan de ellos en su trabajo artístico. En cuanto semejante contacto con lo que se vierte en la obra artística no quita la serenidad del alma ni pasa a ser visiones forzosas, no dominadas por la voluntad humana y sin control consciente, todavía se puede hablar de una suerte de acontecer en el límite entre el concepto artístico y el estado visionario. Sin embargo, en el campo de la investigación científico-espiritual se observa un límite bien determinado —lo que es de mucha importancia— entre la creación artística con su fuente, la fantasía artística, por un lado, y el estado visionario, por el otro. Quien no es capaz de fijarse en este estricto límite y de hacerlo productivo para su propio sentimiento, fácilmente llegará a un estado, experimentado por muchos artistas que he conocido, los que en verdad tenían un cierto temor de verse perjudicados en su trabajo artístico como consecuencia de que algo de su estado visionario pudiese penetrar en su conciencia. Hay quienes son verdaderos artistas pero que para el trabajo artístico lo consideran necesario que les surjan impulsos que fluyen de lo subconsciente o de lo inconsciente del alma, pero quienes tienen miedo como del fuego, de que algo de la realidad suprasensible que se presenta a la clara conciencia, pudiese proyectar una luz en su trabajo artístico inconsciente.

Empero, en lo que se experimenta subjetivamente hay una enorme diferencia entre el placer estético, la concepción y el sentido artístico, por un lado, y la visión de los mundos suprasensibles, por el otro. Conjuntamente con la creación, la concepción y la visión artística ciertamente se mantiene en el alma que las experimenta, el atenerse de la personalidad al mundo exterior, por medio de los sentidos, la percepción y la imaginación, convirtiéndose esta última en el recuerdo. Basta con que se tenga presente lo peculiar de todo

trabajo artístico y del placer estético, para decirse: Indudablemente tanto en la concepción como en la creación artística existen la percepción y la comprensión sensorial del mundo exterior, pero no de una manera tan palpable como generalmente ocurre en las manifestaciones para los sentidos, sino que en la concepción y en la creación existe lo espiritual que se sirve libremente de la percepción y la imaginación y de lo que vive en el artista como recuerdo y contenido de la memoria. De todos modos, no se podría discutir sobre lo justificado del naturalismo y del individualismo, si no existiera el apoyarse en la percepción; ni tampoco puede haber duda de que en la creación artística y en el placer estético también influye lo que hay en el alma como recuerdos y lo subconsciente de la memoria. Todo esto queda excluido de lo que en el sentido de la moderna investigación espiritual constituye el verdadero conocimiento suprasensible, pues en éste se trata de un estado del alma totalmente exento de la percepción sensorial como asimismo de las representaciones comunes y de lo que con éstas se relaciona como recuerdo. La gran dificultad consiste precisamente en el poder convencer a los coetáneos de que puede haber algo así como una experiencia del alma que excluye la percepción como asimismo la representación común y el recuerdo. Principalmente el naturalista no consentirá en que esto sea posible, y siempre sostendrá: Tú afirmas que no fluye nada en tu clarividencia; pero yo sé que te engañas, pues no sabes que en la memoria se halla un contenido escondido, el que surge por un camino astuto.

Esto se debe a que los hombres que hacen tal objeción no se interesan por los métodos que conducen a la clarividencia y por las cuales se muestra que la impresión del mundo del espíritu puede producirse espontáneamente y que en ella no fluye nada de reminiscencias, ni de recuerdos misteriosos. El discipulado se fundamenta justamente en que se encuentre el camino para liberar el alma de impresiones exteriores y representa-

ciones basadas en recuerdos. Con ello se ha indicado un límite fijo entre la creación artística y el alcance del conocimiento suprasensible, un estado en que el alma, el yo humano en que vive este conocimiento, efectivamente no se apoya en la organización del cuerpo, la que sí influye cuando se trata de la creación artística.

Pero en vista de lo expresado, surge tanto más la pregunta: ¿Cuál es la relación entre lo que como impulsos subconscientes del alma se entreteje en la creación artística y el placer estético, por un lado, y aquello que proveniente del puro mundo espiritual nace como impresiones espontáneamente presentes del conocimiento suprasensible, por el otro?

Para contestar esta pregunta quisiera partir de algunas experiencias del clarividente mismo, con respecto al arte. Ya desde su punto de partida tales experiencias con las artes en general son de índole característica. Ante todo se muestra que quien es capaz de situarse en la vida suprasensible, de adquirir el conocimieno metafísico, efectivamente logra excluir durante un cierto tiempo todas las impresiones sensorias y las representaciones correspondientes que quedan en la memoria. Ciertamente es posible excluirlo, apartarlo del alma. Ahora bien, cuando el poseedor de la visión suprasensible, ante una obra de arte también trata de tener claramente presente lo que él está acostumbrado a experimentar frente a un objeto o suceso sensible exterior, se produce una experiencia totalmente distinta. Frente al fenómeno sensible el vidente siempre es capaz de excluir las percepciones sensorias y las representaciones recordables, lo que no es el caso ante la obra de arte. Con respecto a ésta, a pesar de que naturalmente se excluye todo lo relativo a lo sensorial y representativo, en el vidente siempre se retiene un importante contenido del alma, al que no puede ni quiere excluir. La obra de arte le da algo que resulta ser afín con su clarividencia. Surge entonces la pregunta: ¿En qué consiste tal afinidad?

Si se trata de captar lo activo en el hombre cuando él está percibiendo de un modo puramente espiritual lo que le ofrece el conocimiento suprasensible, se descubre cuán deficientes son nuestras ideas acerca de nosotros mismos y nuestra relación con el mundo exterior, mientras permanecemos con la conciencia común. Al respecto nos imaginamos que nuestro idear, sentir y querer están estrictamente separados entre sí. La psicología, si bien relaciona recíprocamente estas actividades, no lo hace acertadamente. Pero quien llega a conocer lo complejo de la vida anímica como la misma se experimenta por la clarividencia, sabe que semejante diferenciación entre el imaginarse, el sentir y el querer no existe de modo alguno, sino que en la conciencia común y en la vida corriente siempre hay en el imaginarse un remanente de sentir y querer; en el sentir, un remanente de imaginarse y querer; en el querer, un imaginarse e incluso un percibir; en el querer queda un resto del percibir, escondido y subconsciente. Hay que tenerlo presente para poder comprender la clarividencia. Pues de lo dicho se infiere que en la visión espiritual permanecen callados el representarse algo y el percibir, pero no quedan callados el sentir y el querer. Por otra parte, no sería clarividencia, si en ella el hombre sólo desarrollara el sentir y querer como lo hace en la conciencia común. Por el contrario, cuando el hombre pasa al estado vidente, todo querer de la característica de la vida común tiene que acallarse. El hombre adopta el estado de absoluta quietud.

Lo que aquí se entiende por clarividencia no es comparable con el agitado penetrar en el mundo del espíritu, como lo persigue, por ejemplo, el método de los derviches, sino que la misma requiere el total acallarse de todo lo que en la vida común se manifiesta como querer, como fuerza de los sentimientos emocionales. En lo que del querer el hombre hace fluir en la acción, siempre obra algo de sentimiento emocional. En la clarividencia este sentimiento tiene que callar, incluso en su

manifestación a través del querer. Pero en ella no calla el sentimiento emocional como tal, ni mucho menos el impulso del querer. Permanecen callados el percibir y el representarse, mientras que se justifican los impulsos del sentimiento emocional y del querer, sólo que entran en un estado anímico de quietud, por lo cual han de desarrollar su carácter perceptivo y representativo de un modo distinto de lo común. No se podría entrar en el mundo del espíritu, si se mantuviera el mero sentir o si se desarrollara un falso querer místico. Pero en la quietud del estado anímico se desarrolla de una manera espiritual lo que comúnmente son los sentimientos emocionales y los impulsos volitivos. El sentir y el querer se desarrollan precisamente de tal manera que se sitúan ante el alma humana como seres espirituales objetivos de fuerte pensamiento, y que el remanente del percibir y el del imaginarse, que de otro modo permanecen inadvertidos dentro del sentir y querer, llegan a revelarse y a ser capaces de colocarse en el mundo del espíritu. Cuando se haya comprendido que como clarividente se vive en el sentir y querer como el hombre generalmente vive en el pensar y percibir —no en el poco claro pensar y sentir, ni tampoco en la nebulosa mística, sino con la misma claridad que comúnmente en el representarse algo y en el percibir— entonces se es capaz de entenderse productivamente con el arte; pero en verdad de tal manera que sólo así se llega a notar qué poco valen semejantes conceptos colectivos como aquel que se expresa con la palabra arte.

El arte abarca numerosos campos: arquitectura, escultura, música, poesía, pintura y otros más, y se podría decir: si por la experiencia del clarividente se establecen las relaciones recíprocas de las distintas artes, se hacen visibles concretamente las diferencias entre ellas mucho más significativamente que por la síntesis con la denominación "arte" que nos da la filosofía.

Si se adquiere la posibilidad de experimentar lo que el mundo contiene como pensamientos y espíritu,

valiéndose del sentir emocional y del querer, transmutados en el pensar, se llegará a poder establecer una singular relación con la arquitectura.

He dicho que en la referida clarividencia cesa la representación y la percepción comunes; pero se adquiere un pensar de índole totalmente distinta, un pensar que fluye del sentir y querer, un imaginarse que en realidad es un pensar que transcurre en formas y que, al desarrollar pensamientos, podría expresar formas de la distribución de fuerzas en el espacio. Este pensar se siente afín con lo que se expresa en la arquitectura y escultura, cuando en éstas aparecen verdaderas creaciones artísticas. Con el pensar y percibir uno se siente en la arquitectura y escultura verdaderamente en su propio ánimo, porque cesa, se calla el pensar vago y abstracto, tan corriente en nuestro tiempo, y se produce un pensar objetivo cuyo contenido necesariamente pasa a expresar formas espaciales en movimiento; formas que se ensanchan, se flexionan y se encorvan; formas en que se expresa la voluntad que fluye por el mundo. El clarividente se ve precisado a captar lo que él quiere recibir del mundo del espíritu, no mediante el pensar a modo de las demás ciencias, pues así no llegaría a conocer nada espiritual: sólo se engaña si cree conocer algo espiritual, puesto que con los pensamientos comunes no es posible penetrar en el mundo del espíritu. Quien como pensador quiere penetrar en el mundo espiritual, tiene que poseer algo que en sí mismo va creando formas escultóricas o arquitectónicas, pero formas vivientes. Así se llega a saber que en lo subconsciente el artista llega a sentir formas, y éstas van surgiendo, viven en el alma, y se convierten en representaciones comunes que en parte son calculables; se transforman en lo que finalmente será creación artística. El arquitecto y el escultor constituyen el elemento de tránsito para lo que el vidente experimenta en el mundo del espíritu como representación y percepción. En la organización del arquitecto se introduce inadvertidamente

lo que el vidente concibe como forma para su pensar y percibir. Ondeando surge de la profundidad de la vida anímica y llega a ser consciente; y así el arquitecto y el escultor crean sus formas. Pero la diferencia consiste en que lo que como la fuerza formativa esencial representa la base para la creación arquitectónica y escultórica surge de impulsos subconscientes, mientras que el clarividente descubre que estos impulsos los necesita para captar los grandes conexos del mundo espiritual. Así como comúnmente se tiene la representación y la percepción, el vidente tiene que desarrollar dotes que le indican lo que hace temblar y estremecer el universo. Y lo que de esta manera él percibe y experimenta, es lo que inconscientemente vive en el arquitecto y el escultor, impregnando su trabajo como creadores artísticos.

En cambio, el que tiene experiencias suprasensibles y quiere relacionarse con la creación poética y musical, lo experimenta todo de un modo diferente. A este respecto sucede que el vidente paso a paso llega a sentir su interior totalmente distinto de la conciencia común con que se representa y se percibe el mundo exterior sensible. El vidente se siente en sí mismo con su sentir y querer.

El que es capaz de ejercitar la observación de sí mismo sabe que únicamente por el sentir y querer se está en el propio ser. Pero el vidente precisamente saca de sí el sentir y querer, y por el hecho de que el sentir y querer le procuran representaciones y percepciones, se independiza de sí mismo en su sentir y querer. Pero en su lugar se produce algo distinto: él vuelve a encontrarse a sí mismo. Siendo claramente consciente de haberse desprendido de su cuerpo, y de no percibir nada por medio de su cuerpo, él vuelve a encontrarse en el mundo exterior, e instintivamente pasa a vivir en lo que ha percibido como formas en movimiento y trazado en representaciones. Va situando su yo en el mundo exterior. Haciéndolo, aprende en cierto modo a decirse que

por la experiencia de lo realmente vivido interiormente se llega a conocer: me he desprendido de mi cuerpo que siempre ha sido el intermediario de la relación con el mundo exterior, pero me he encontrado nuevamente al sumergirme en el mundo espiritual.

Al vivirlo interiormente el clarividente ve que le es necesario recibir ahora del mundo espiritual su querer y sentir, recibirse a sí mismo del mundo suprasensible. Es necesario que lo haga puesto que ahora se le da un sentir y querer, pero un sentir y querer transformados, sin valerse del cuerpo; se le confiere un sentir íntimamente afín con la impresión interior de la música, efectivamente tan afín con el sentimiento musical que se podría decir: es un sentir más musical que la captación de la música misma. Es un sentimiento de tal índole que se experimenta algo así como si al escuchar una sinfonía u otra obra musical uno mismo fluyese en sonidos, llegase a ser melodía, vibración musical.

Con la poesía es así que se vive en el querer. Esto lo exige la poesía a la que precisamente por este camino se llega a sentir como la poesía verdadera, al reencontrarse en ella el propio querer. Sentimos en lo musical, queremos en la poesía verdadera.

Con respecto a la pintura la clarividencia se halla en una posición particularmente característica. En este campo ocurre que no tienen lugar ni lo uno ni lo otro de lo ahora descripto; en cambio, sucede algo distinto, todavía más característico .Con respecto al verdadero arte pictórico el clarividente tiene el sentimiento —e incluso él mismo podría ser pintor, pues veremos que la creación artística y el conocimiento suprasensible pueden existir éste al lado de aquél— que el pintor le viene al encuentro desde una región indefinida del mundo, trayéndole un mundo de líneas y colores; y que él mismo en dirección opuesta, va al encuentro con el pintor, viéndose precisado a expresar en imaginaciones, dentro de sus experiencias en el mundo del espíritu, lo que el pintor trae consigo, esto es lo que del mundo

exterior el pintor ha transmitido en su arte; sólo que los colores de las imaginaciones del vidente son otros que los del pintor y, no obstante, los mismos; no son discordantes. Quien desee formarse una idea de ello, que estudie el aspecto ético-sensible de la teoría goetheana de los colores en cuanto al efecto moral de los colores, donde se expone lo más elemental. Con íntimo instinto se describen allí los sentimientos que surgen en el alma por el efecto de los distintos colores. Por la visión del mundo del espíritu la clarividencia se eleva a este sentir, un modo de sentir que efectivamente se experimenta todos los días en el mundo superior.

No hay que pensar que al describir el aura de colores el vidente habla de los colores del mismo modo que el pintor. El clarividente tiene el sentimiento que comúnmente se tiene de los colores amarillo y rojo; pero lo vive espiritualmente y no se lo debe confundir con visiones físicas. En este punto existe el más grave malentendido. Lo que el vidente experimenta con respecto al arte pictórico es parecido a lo que se puede llamar el encuentro con lo igual que le llega desde la dirección opuesta, en que es posible entenderse, puesto que desde afuera viene lo mismo que se crea desde lo interior. Al respecto siempre doy por sabido que se trata de creación artística con que es posible entenderse, siempre que no haya naturalismo sino arte. El vidente se ve precisado a representarse en imaginaciones lo que él experimenta, dicho groseramente: a ilustrarlo. Lo hace expresando lo experimentado en colores y formas; y así va al encuentro con el pintor. Además, si él preguntara al pintor en qué consiste la relación entre ambos, este último tendría que contestar: Algo vive en mi interior. Observando el mundo mediante la vista común, y percibiendo colores y formas y transformándolos artísticamente, experimenté algo que antes ondeaba en las profundidades del alma; esto se ha elevado a la conciencia y ha llegado a ser arte.

El clarividente a su vez diría al pintor: Lo que vive en las profundidades de tu alma, es lo que vive en los objetos. Al haber experimentado lo que existe en los objetos, tú vives con el alma en el espíritu de los mismos. Empero, a fin de mantener la fuerza de pintar y para sentir conscientemente lo experimentado frente a los objetos allí afuera, y para que no sea borrado lo que se presenta a los sentidos, tú debes mantener vivientes en lo subconsciente los impulsos que conducen a crear la pintura.

Se trata de que ahora los impulsos inconscientes asciendan a la conciencia. El vidente dice: Yo he pasado por el mismo mundo, pero poniendo la atención en lo que vive en tu interior. He observado lo que se manifestó en lo subconsciente de tu ser, y esto lo he elevado a la conciencia. Cuando se llega a conocer en la experiencia interior lo que acabo de caracterizar, se experimenta algo que toca lo profundo de la vida. Se trata del enigma del encarnado, el maravilloso color de la epidermis humana, el que en verdad es un profundo problema clarividente. Este color de la epidermis nos hace recordar que la clarividencia a que me refiero, en realidad no es tan extraña y desconocida para la vida común; sólo que no se le presta atención. Quisiera expresarlo con las palabras paradójicas, pero no obstante verídicas: Todo hombre es clarividente; pero se niega este hecho incluso en donde prácticamente no es posible negarlo. Si se lo negara en lo práctico, se destruiría con ello la vida como un todo.

En nuestro tiempo hay hombres extraños quienes piensan: ¿Cómo es posible que me represente el yo de una persona ajena? Ellos quieren limitarse enteramente al ámbito del naturalismo, quieren permanecer naturalistas verdaderos y debido a ello piensan: tengo el recuerdo del óvalo de un rostro y de otros rasgos, y puesto que por distintas experiencias me he dado cuenta de que tras semejantes formas se esconde un ser

humano, infiero que tras esa forma de una nariz ha de existir un yo humano. En nuestro tiempo "hombres inteligentes" suelen exponer semejantes razonamientos; pero esto no está de acuerdo con la experiencia que se hace al observar la vida según la propia participación en ella. No deduzco de la forma del rostro y otros detalles la existencia de un yo, sino que soy consciente de un yo, porque la percepción de lo que se presenta como un hombre físico, se basa en algo distinto de la percepción de cristales o plantas. No es cierto que cuerpos inanimados de la naturaleza causan la misma impresión que un hombre. En cuanto al animal se trata de algo distinto. Lo que objetivamente es perceptible como hombre sensible, se suprime a sí mismo, se hace idealmente transparente; y cada vez que a uno se le presenta un hombre, se percibe espontáneamente, por medio de la verdadera clarividencia, su yo. He aquí el hecho efectivo. Esta clarividencia consiste en que el modo de cómo uno con su propio sujeto está frente a una persona, se extiende sobre el mundo para cerciorarse si existe algo más que se puede percibir por la clarividencia al igual que el yo humano.

No es posible obtener la verdadera impresión de la clarividencia sin tener en cuenta en qué se basa la observación de la otra persona, la que es tan diferenciada porque es el resultado de la percepción clarividente de la otra alma. En tal clarividencia el encarnado es de singular importancia. Para la percepción exterior el encarnado de la otra persona es algo de aspecto definido: para la percepción suprasensible la impresión del observador frente al encarnado, va cambiando. Para él existe un estado intermedio. Si la visión suprasensible que abarca los demás ámbitos del mundo, se dirige hacia la figura humana, resulta que el encarnado, de por sí firme, oscila entre contrastes y el estado medio. Se percibe un palidecer y un sonrojarse; este último como si irradiase calor. Al observar estos cambios se nota

también el estado medio. Con este sentirlo-en-movimiento también se sabe: uno se sumerge no solamente en el alma, en el yo, sino también en el ser exterior del hombre; se penetra en lo que por el encarnado, a través de su alma, el hombre es en su cuerpo. Se trata de lo que conduce a uno a comprender la relación entre la captación artística y el conocimiento suprasensible. Pues lo que así se torna oscilante en la captación del encarnado, se manifiesta inconscientemente en la creación artística del encarnado. Sólo hace falta que el artista sultilmente sea consciente de ello; y solamente si él es capaz de sentirlo, le será dado expresar en el estado medio del encarnado la sutil y viviente vibración.

De esta forma se evidencia que en el arte pictórico se entrelazan las fuentes de la fantasía artística y del conocimiento suprasensible. En la vida común ellas se entrelazan, si bien inadvertidamente, en el ámbito del lenguaje. En la ciencia por lo general se suele considerar el lenguaje muy intelectualmente; pero el lenguaje vive en nosotros de una manera ternaria. El clarividente que tiene que hablar del lenguaje, expresando lo percibido en el mundo del espíritu, ante todo llega a tener un sentimiento que se podría llamar absurdo. Cuando comúnmente los hombres conversan entre sí, como asimismo cuando cultivan una ciencia común, todo lo que dicen constituye una degradación del idioma debajo del nivel que a éste le corresponde, pues el uso del lenguaje como mero medio de comunicación es una degradación. Se puede sentir que el lenguaje verdaderamente vive en su propia naturaleza, cuando por él fluye poesía y fluye lo que emana de la interioridad humana; esto es, donde obra el espíritu mismo del idioma. Sólo el poeta descubre dónde el lenguaje está en su nivel; él siente el lenguaje común como un descuido del nivel superior del lenguaje. Al respecto, se puede comprender los sentimientos de un poeta de espíritu fino como lo fue **Christian Morgenstern** (1871-1914) quien dijo que hacia abajo se

nota el límite muy generalizado del hablar, el límite en que empieza el mero charlar, la locuacidad. Morgenstern opina que la charlatanería se basa en el desconocimiento del sentido y valor de cada palabra, y en que el charlatán quita a la palabra sus firmes contornos y la hace nebulosa; él siente que en ello se expresa un profundo secreto de la vida, y agrega que el lenguaje toma su venganza a través de la nebulosidad y en él que la produce. Esto se explica porque Morgenstern ha sido capaz de echar un puente entre el don poético y la clarividencia y de notar la afinidad de la poesía con el sonido, el cuadro pictórico, la arquitectura, etc.

En la misma afinidad se basaba todo el obrar de **Goethe**, quien un tiempo de su vida estaba indeciso en cuanto a hacerse poeta o escultor. Pero el clarividente siente fuera del lenguaje lo que se le presenta como el contenido de sus experiencias espirituales. Esto es un hecho difícil de explicar, puesto que la mayoría de los hombres piensa en palabras, mientras que el vidente piensa de un modo carente de palabras, y luego se ve precisado a verter lo experimentado sin palabras en el idioma de configuración fija; quiere decir que tiene que adaptarse a las condiciones formales del lenguaje. Pero no tiene por qué sentirlo como algo forzado, pues él descubre en qué consiste el secreto de la creación del idioma. Le es posible entenderse excluyendo lo representativo del lenguaje. En virtud de ello es preciso comprender que la manera de cómo el vidente dice algo es más importante que el contenido de lo que dice. Para que no se le considere hombre insensato él debe verter en frases corrientes y en una asociación de ideas, lo que quiere decir, mas para el ámbito supremo del espíritu es importante cómo el vidente dice algo. Juzgará correctamente quien descubre en qué consiste el cómo de la expresión y el hecho de que el vidente dice alguna cosa brevemente, otra en forma más detallada, mientras que otra más no la expresa; además, que el viden-

te se ve precisado formular una frase desde cierto punto de vista, para agregar luego otra, desde otro diferente. Dar a una cosa la forma adecuada, es lo que importa con respecto a las partes superiores del mundo del espíritu. Para la debida comprensión no basta con que meramente se tome nota del contenido, si bien éste es importante como revelación del mundo del espíritu, sino que a través del contenido se debe penetrar en la manera de cómo el mismo se expresa, para darse cuenta si el orador simplemente va acoplando, frases y teorías unas a otras, o si habla por experiencia propia. El hecho de que se hable por inspiración del mundo espiritual se evidencia por el cómo de lo dicho, no tanto por el contenido, en cuanto éste tiene carácter teórico, sino por la forma de cómo llega a expresarse. En tales casos puede suceder que a través de las formas del hablar el elemento artístico del lenguaje influye de tal manera que el vidente se entusiasma a elevarse hasta el proceso creativo del lenguaje, de modo que él vuelve a crear formas que ya existían cuando el lenguaje primitivo se formó por las fuerzas del organismo humano.

Ahora bien, ¿a qué se debe que lo que aparece en la conciencia clarividente, y que en la creación artística vive en el mundo del espíritu, existe, no obstante, de un modo inconsciente y subconsciente en la fantasía artística?

Se entiende que la creación artística es consciente; pero a fin de que la creación artística actúe naturalmente, es necesario que los impulsos, lo incitante, permanezcan en lo inconsciente. Sólo podrá comprender de qué se trata a este respecto, quien sepa que, por ciertas razones, la conciencia común del hombre tiene otra finalidad que la de conducirle a la plenitud del mundo.

Por una parte nuestra conciencia común se desenvuelve hacia la observación de la naturaleza. Pero lo que ella nos transmite, no se nos da en conceptos, pues éstos no penetran en las regiones en que en el espacio

trasguea la materia, como lo expresa **Du Bois-Reymond.** Por otra parte lo que vive en el alma tampoco puede experimentar la realidad. Por más profundo que sea lo experimentado místicamente, siempre fluctúa en regiones fuera de la realidad. Ni al observar la naturaleza, ni por la contemplación anímica, el hombre penetra en la plenitud del mundo. Al respecto, existe un abismo que por lo común no se puede franquear; mas el mismo se franquea conscientemente en la conciencia vidente, como asimismo en la creación artística. Pero para ello el conocimiento de sí mismo tiene que ser distinto de lo que comúnmente se denomina así. La visión mística piensa que ya ha alcanzado bastante cuando se suele decir: en mi interioridad he encontrado a Dios, a mi yo superior.

El verdadero conocimiento de sí mismo se esfuerza por comprender que lo que por lo común se experimenta meramente en el punto del yo, vive como fuerza creadora en el organismo. Con nuestras capacidades de la representación y la percepción, no solamente somos seres capaces de representarse o de percibir algo, sino que constantemente también aspiramos y espiramos. Todo el tiempo que con nuestra conciencia despierta vivimos en el mundo, aspiramos y espiramos; pero la conciencia común no percibe nada de lo que entonces tiene lugar en nosotros. Dentro de tales procesos sucede en nosotros algo maravilloso, lo que sólo se llega a conocer por la conciencia vidente, siempre que no solamente se fije la atención en lo nebuloso, en el yo abstracto, sino en el modo de cómo el yo vive por su accionar concreto. En ello se presenta lo siguiente.

Cuando se aspira, el líquido cerebral fluye en el canal medular, una bolsa larga que tiene diversas partes dilatables, estirables; se abre paso hacia abajo, hacia las venas corporales. Lo que en ello sucede, lo describo como un proceso exterior. La conciencia común no penetra en ese proceso, pero el alma experimenta subcons-

cientemente ese extenderse de lo que emana del cerebro. hacia las venas corporales, y al aspirar el refluir de la sangre venosa en las venas dorsales, a través del canal medular; el fluir del líquido cerebral en el cerebro, y lo que tiene lugar como un juego entre los nervios y órganos sensorios. A este respecto la conciencia común es nebulosa, no se da cuenta de nada, pero el alma y el espíritu toman parte en ello. Este proceso parece ser caótico; lo que pulsa en ambas direcciones transcurre en el hombre en forma de música. En dicho proceso se expresa música interior; y la fuerza creadora musical consiste en elevar a la consciente creación exterior lo que el músico acostumbra a experimentar como música de su cuerpo anímico. En ella vive el sonido, el subconsciente surgimiento de la música en que está tejiendo el alma humana. Nuestra psicología todavía se halla enteramente en lo primitivo, pues las cosas que proyectan luz sobre la vida del artista todavía le falta investigarlas en concordancia con la clarividencia. Lo que experimenta el ser humano es de mucha complejidad. El referido saber subconsciente del alma es en realidad el impulso de la fantasía artística, al desarrollarse la vida musical entre la médula espinal y el cerebro, en que fluyen la sangre y el líquido cerebral, de modo que al nervio se le confiere vibración que resuena hacia arriba, al cerebro. Si esto se considera en relación con la posibilidad de la percepción superior, se expresa en ello el gozo de música, interior en mayor grado que en el impulso objetivo por el cual el alma humana llega a nacer, cuando el individuo, de la vida espiritual, a través del nacimiento, o bien de la concepción, entra en la existencia física. El alma entra en la existencia, aprendiendo a tocar el instrumento del cuerpo físico.

¿Y qué es lo que ocurre al realizarse el referido movimiento, la vibración del líquido cerebral que fluye hacia arriba? ¿Qué es lo que tiene lugar en la relación recíproca entre los nervios y los sentidos?

Cuando el oleaje de los nervios toca los sentidos exteriores —nótese bien, todavía no la percepción sensorial— cuando en el estado de vigilia dicho oleaje simplemente llega a tocar, vive en ello inconscientemente, acallada por la percepción: la poesía. Entre los sentidos y el sistema nervioso existe una región en que inconscientemente el hombre es poeta. El oleaje de los nervios cae en los sentidos —de un modo inconsciente, lo que se puede verificar fisiológicamente— y esta vida se vive en los sentidos y por ella se produce poesía: el hombre vive creando poesía interior. Y la creación poética como tal se realiza haciendo ascender esa vida inconsciente.

Lo he descripto a través del proceso respiratorio. En cuanto a la espiración hemos de tener presente que en el cuerpo el líquido cerebral fluye hacia abajo por las fuerzas que del cuerpo les salen al encuentro, y por las fuerzas por las que el hombre se sitúa en el mundo exterior. Constantemente guardamos una determinada estática con respecto al mundo exterior, ya sea abierto de piernas o con el brazo doblado, o cuando de niño nos arrastramos, como asimismo cuando esta estática del arrastrarse la transformamos en la del estar erguidos: siempre estamos interiormente en estado de equilibrio. A las fuerzas que interiormente provienen del oleaje del espirar, se debe lo que va creándose como escultura y arquitectura. El sentimiento emocional que se produce en el hombre cuando él pasa a estar en movimiento, pero manteniendo este movimiento en quietud, este sentimiento se expresa por la escultura. Es un experimentarlo interiormente en relación con las formas del cuerpo, y sólo se llega a conocerlo si se está acostumbrando a realizar el percibir y el pensar en formas de representación quieta. Así se aprende que del cuerpo no nos llegan fuerzas caóticas, sino formas que evidencian el hecho de que el ser humano está integrado por el obrar cósmico. Si se consideran más bien las fuerzas exteriores que el alma experimenta en lo subconsciente, se

trata ante todo de la fantasía plástica. Entre ambos campos existe otro de índole inconsciente, en la profundidad del alma. Por la vibración entre el cuerpo y el cerebro el oleaje de los nervios que de por sí es el elemento frío e intelectual en el cuerpo humano, está en contacto con la sangre caliente; y en este calentarse y espiritualizarse hemos de buscar las fuentes inconscientes de la creación artística en que actúa el impulso del pintor cuando en colores reproduce sus impresiones sacadas de lo subconsciente. Inconscientemente el hombre se halla en el mundo espiritual cuyo acceso se alcanza por la clarividencia.

En tiempos antiguos con razón se sentía al cuerpo como el templo del alma; esto alude a que la arquitectura es afín con las condiciones de equilibrio de todo el cuerpo y de todo el cosmos.

El arte debe dar expresión a eso que el artista sólo es capaz de dar a sus creaciones en virtud de que su alma lo siente en relación con el mundo y porque su cuerpo es el trasunto microcósmico de todo el macrocosmos. Llegar a ser consciente de ello, sólo será posible por medio de la clarividencia. ¿Por qué se muestra tan poco fecunda la estética común, elaborada según el método de las ciencias naturales? Lo que experimenta el artista es algo totalmente ajeno a la estética doctrinaria que se propone traer a la conciencia lo inconsciente de la naturaleza humana, según el método de las ciencias naturales. La clarividencia puede elevar a la conciencia lo que vive en la creación artística; pero es menester que el artista, como frecuentemente sucede, no tenga miedo de lo que la clarividencia le puede dar. En la personalidad humana pueden existir separadamente las dos esferas, precisamente porque están separadas una de la otra. Es posible que el alma viva fuera del cuerpo en el mundo del espíritu: ella puede entonces observar que aquello que comúnmente permanece en lo subconsciente, se cristaliza en la creación artística; pero también

puede observar lo que el clarividente, separadamente de la videncia, experimenta artísticamente. Semejantes experiencias ciertamente pueden resultar fructíferas para lo artístico y útiles para los artistas, lo mismo que por otra parte el trabajo del artista puede ser fructífero para el clarividente. El vidente que posee sentido o criterio artístico sabrá eludir el peligro de dejar penetrar lo pedantesco en la ciencia espiritual; describirá vivazmente el mundo del espíritu, y sabrá desarrollar de la justa manera la ciencia espiritual, más adecuadamente que aquel que haya entrado en el mundo del espíritu sin el sentido artístico. No corresponde tener miedo de la clarividencia, como esto ocurre en muchos artistas. Me refiero al miedo como realidad, no solamente a que se tenga miedo de ser tildado de antropósofo. Estoy hablando del muy frecuente miedo debido a la idea de que la clarividencia podría afectar lo espontáneo de la creación artística; pero tal menoscabo en realidad no existe. Mas vivimos en una época en que por la necesidad histórica de la evolución de la humanidad el alma está llamada a transformar en lo consciente lo que ingenua y subconscientemente había existido. Sólo comprende la época en que vivimos quien sepa transformar, cada vez más, lo inconsciente en la libre captación de lo consciente.

Si esta exigencia de la época no se cumple, la civilización humana entrará en un callejón sin salida. El conocimiento del arte no se alcanza por medio de la ciencia corriente, y por tal razón el artista rechaza la estética doctrinaria. En cambio, la clarividencia desarrolla una ciencia que, en busca de la comprensión del arte, no le quita a la vez el rocío de las flores, sino que tiene suficiente vivacidad para comprenderla. En virtud de ello se puede comprender que en nuestro tiempo es preciso echar el puente entre el arte y la clarividencia, como Christian Morgenstern, hablando de la necesidad de un cambio, lo expresó magníficamente con las palabras: "Quien se limita a sumergirse con los sentimientos en

lo que en el presente se puede saber de lo divino-espiritual, en lugar de penetrar en ello con el conocimiento, se parece al analfabeto que toda la vida duerme con el catón bajo el cabezal".

Frecuentemente se prefiere dormir toda la vida con el catón del conocimiento del mundo bajo el cabezal a fin de no dejarse mitigar por la ciencia clarividente el trabajo elemental-primitivo. Quien capte la ciencia clarividente tal como en el apogeo de nuestro tiempo se la puede entender, comprenderá que en el sentido de Morgenstern es preciso superar el analfabetismo; que es posible tender puentes entre el arte y la clarividencia; y esto conducirá a echar nueva luz sobre el arte, lo mismo que a través del arte se dará nuevo calor a la clarividencia. De modo que como fruto de los esfuerzos adecuados, en un futuro venturoso, mediante luz clarividente y calor artístico, podrá darse a la evolución de la humanidad un impulso de profunda significación.

LAS FUENTES DE LA FANTASIA ARTISTICA Y LAS FUENTES DEL CONOCIMIENTO SUPRASENSIBLE

Segunda conferencia

Munich, 6 de mayo de 1918

Desde hace mucho tiempo se ha sentido que existe cierta afinidad o por lo menos una relación entre los impulsos de la fantasía y de la creación artísticas como asimismo del placer estético, por un lado, y el conocimiento suprasensible, por el otro. Por el entendimiento con individualidades artistas resulta que en amplios círculos de los artistas creadores existe el temor de que la creación artística podría estorbarse por la experiencia consciente del mundo suprasensible del que la fantasía artística recibe sus impulsos, y como lo aspira la ciencia espiritual a través del conocimiento suprasensible. Pero también es sabido que hombres de naturaleza artística quienes por su producción artística se aproximan a lo que aparece como irradiando del mundo suprasensible, experimentan, dentro del actuar por su fantasía creadora, algo así como clarividencia. Poetas de cuentos de hadas u otras individualidades del campo de las artes, quienes ante todo quieren expresar lo que del mundo suprasensible irradia hacia el mundo de los sentidos, saben de figuras que les son perceptibles, pero que realmente son de índole espiritual, de modo que ellos tienen la

sensación de estar en contacto con esas figuras del arte, o bien, de que éstas guardan relación unas con otras. Si existe plena conciencia que en todo momento permite independizarse de lo que como visión se presenta, tambien la ciencia espiritual puede hablar de clarividencia, con respecto a tales casos. Hay que reconocer que existen puntos de contacto entre la creación y la fantasía artística, por un lado, y por el otro la conciencia vidente capaz de situarse en el mundo del espíritu, sobre la base del conocimiento. A pesar de ello se opina que frente a la concepción científico-espiritual, como aquí se da a entender, el artista no debería dejarse quitar la originalidad por lo que conscientemente se recibe del mundo espiritual. Tal pensar no toma en consideración lo esencial de la relación entre la fantasía artística y la percepción clarividente del mundo del espíritu; pues como percepción clarividente nos referimos aquí a la que exclusivamente se desarrolla por la actividad anímica, totalmente independiente del instrumento físico-sensible. En esta conferencia no puedo explicar cómo es posible que el alma, libre del cuerpo, penetra en el mundo espiritual; pero primero quiero mencionar que en el presente al investigador espiritual antroposófico. la afinidad y las relaciones entre la verdadera creación artística y el placer estético, por un lado, y la genuina y verdadera clarividencia, por el otro, le interesan más que la relación de esta última con los estados visionarios anormales, los que, si bien se quiere llamarlos clarividencia, sólo se basan en estados corporales, y no son experiencias puramente anímicas. Empero, a fin de poder comprender la efectiva afinidad entre la fantasía artística y la clarividencia, es necesario considerar lo que en el sentido más estricto de la palabra constituye la diferencia entre ambas, y esto es algo de mucha importancia.

El que está creando a través de la fantasía artística, no ha de captar y reproducir en sí mismo el mundo sen-

sible exterior, como esto es el caso en la percepción sensible común y en el pensar sobre lo percibido, sino que ha de transformarlo, de idealizarlo, o como uno quiera que se lo llame. Lo que importa no es la doctrina respectiva, pues no importa si se es impresionista o expresionista, pues en todo lo artístico rige un transformar de lo que los hombres comúnmente copian de la realidad. Pero en la creación artística permanece viviente lo que se puede llamar: percibir el mundo exterior. El artista se atiene a la percepción del mundo exterior. En la creación artística permanece intacta la imagen de las representaciones de acuerdo con la percepción exterior, como asimismo se mantiene lo que con ello se relaciona en el recuerdo, en la memoria. Todo lo que el artista ha captado en la vida, sigue ejerciendo efecto en lo subconsciente, y cuanto más vivazmente sigue viviendo en el alma lo que en ella se ha depositado, tanto más intensamente vivirá en la fantasía del artista la producción artística como orientación de la personalidad hacia las impresiones sensoriales exteriores y la capacidad de representarse y recordarse lo percibido. Esto no ocurre en cuanto a lo que vive en la clarividencia de la personalidad que por la visión suprasensible penetra en el mundo del espíritu. Lo esencial consiste en que sólo se penetra en el mundo del espíritu, si se logra hacer callar tanto la percepción sensible exterior como asimismo la representación que conduce al recuerdo. En el conocimiento suprasensible tienen que callar enteramente el recuerdo, la memoria, la capacidad de percibir las impresiones sensoriales exteriores. Es ciertamente difícil hacer comprender a nuestros coetáneos que en cuanto a sus fuerzas latentes realmente es posible fortalecer al alma humana hasta tal punto que todavía existe la plena vivacidad de la vida anímica, cuando queda suprimida la capacidad de tener representaciones y percepciones. Por esta razón, si el conocimiento se desarrolla metódicamente, no se puede alegar que

en la clarividencia por voluntad sólo se trata de algo parecido a la capacidad del recuerdo que sube de lo subconsciente. Para que, como investigador espiritual, se pueda penetrar en el mundo suprasensible, esencialmente es necesario conocer el método que permite excluir la capacidad del recordarse tan completamente que el alma únicamente viva en las impresiones del momento respectivo sin que con ellas se mezclen reminiscencias que surgen de lo subconsciente, de modo que el alma, con lo que experimenta y se representa, viva en un mundo en que ella trata de penetrar conscientemente de manera tal que nada permanece inconsciente.

Si se tiene en cuenta que la llamada aspiración teosófica de carácter místico tiene el anhelo de llegar a toda clase de cosas vagas, nebulosas, se comprenderá que con ello se confunde, incluso por parte de los que se tienen por adictos, lo que aquí se entiende por clarividencia. Pero lo que importa no es esto, sino lo que se entiende por la clarividencia a que nos referimos.

Por lo expuesto se explica cuán diferentes son esta clarividencia y la creación artística. La una y la otra se basan en distintos estados y disposiciones anímicos; pero el que aspira al conocimiento suprasensible en el sentido aquí indicado, hará con el arte experiencias bien definidas.

Empecemos con una experiencia cardinal. No es posible ser investigador espiritual todo el día, desde temprano hasta la noche. La visión del mundo del espíritu está sujeta a determinados momentos, y se es consciente del principio y del fin del estado en que el alma penetra en el mundo espiritual. Durante tal estado el alma es capaz, por la fuerza propia, de excluir totalmente la impresión de los sentidos exteriores, de modo que no existe nada de lo que hace que los sentidos exteriores perciban colores y sonidos. Precisamente a raíz del estar frente a la nada, se produce la percepción del mundo del espíritu. Quisiera decir: el clarividente puede borrar todo cuanto del mundo exterior le invade, todo lo que de

la memoria común sube a la conciencia anímica; pero no puede borrar, ni tampoco cuando él se sitúa en dicho estado, ciertas impresiones que le llegan de obras de arte, las que verdaderamente se originan en la fantasía creadora. No quiero decir que en tales estados el clarividente tenga de las obras de arte las mismas impresiones que el no vidente; éstas las tiene en los momentos no videntes. Pero en los momentos de la videncia le es posible borrar totalmente lo sensible, lo recordativo, con respecto al mundo exterior, pero no con relación a una obra de arte que él percibe.

Se trata de experiencias específicas, pues resulta que el clarividente tiene experiencias determinadas con respecto a las distintas artes. En virtud de los distintos efectos tales palabras como "el arte" pierden su significado común; y desde el punto de vista del conocimiento suprasensible las distintas artes llegan a ser reinos separados entre sí. La arquitectura aparece como algo distinto de la música, la pintura, etc. Empero, para comprender lo que es la experiencia clarividente frente al arte, es necesario señalar que de un modo natural se presenta la pregunta: Si el clarividente tiene que suprimir las impresiones del mundo exterior y lo que pertenece a la memoria, ¿qué es lo que le queda?

En el alma vive entonces lo que de las tres actividades anímicas que la psicología registra, siempre existe en el alma humana. No existen entonces el representarse y el percibir, pero sí existen el sentir y el querer, pero de una característica totalmente distinta de la que tenemos en la vida común. No hay que confundir el conocimiento suprasensible con el nebuloso y sentimental internarse en el mundo espiritual, lo que ha de llamarse mística. Hay que tener presente que el conocimiento suprasensible, a pesar de que surge del sentir y querer, es algo distinto del sentir y querer. Además hay que tener en cuenta que para el conocimiento clarividente el sentir y el querer tienen que obrar en el alma de tal manera que el alma está en quietud, y que realmente

todo lo demás del ser humano se halla en completa quietud. Debe tener lugar lo que comúnmente no rige con respecto al sentir y querer. El sentir y el querer tienen que desarrollarse con orientación enteramente hacia adentro. Por lo común los impulsos volitivos se desarrollan en manifestaciones hacia afuera; pero en la clarividencia no debe haber manifestaciones hacia afuera. El modo de obrar de los derviches y cosas parecidas son lo contrario del conocimiento del mundo espiritual.

Al desarrollarse hacia adentro el sentir y querer, brota de ellos una actividad anímica, de agudos contornos. Brota una actividad del alma parecida a las formas de los pensamientos. El cuadro de los pensamientos comunes es pálido, mientras que para el clarividente brota del sentir y querer algo objetivo que, sin embargo, no es menos decididamente impregnado de realidad que el pensamiento común.

Precisamente por las experiencias en relación con el arte se puede caracterizar lo particular que al clarividente se le presenta a través de sus facultades anímicas. Cuando él trata de imaginarse las formas y proporciones arquitectónicas, todos los secretos arquitectónicos, se sentirá afín con esas proporciones y armonías, y con lo que en él, como clarividente, se desarrolla como un pensar bien distinto del pensar sombrío de la vida común. Se podría decir que el clarividente desarrolla un pensar nuevo que mucho más que con otra cosa es afín con las formas según las cuales el arquitecto piensa y que se expresan en su obra. El pensar que rige en la vida común no tiene nada que ver con la verdadera clarividencia. El pensar que obra en la clarividencia abarca en su experiencia creadora, el espacio. El clarividente sabe que con esas formas que son formas de pensamientos vivientes, él penetra en la realidad suprasensible detrás del mundo sensible, pero que le es necesario desarrollar dicho pensar que vive en formas espaciales. El vidente siente que en todo lo que se expresa en armonías de proporciones y formas, actúan voluntad y sentimientos emocionales.

En semejantes formas según condiciones métricas y numéricas como las que viven en su pensar él llega a conocer las fuerzas del mundo y en virtud de ello siente la afinidad de su pensar con las formas creadas por el arquitecto. En cierto sentido al nacer en él una nueva vida de sentimientos —no la de la conciencia común— se siente afín con las formas creadas por el arquitecto y el escultor. Para el conocimiento suprasensible nace una intelectualidad objetiva que piensa en formas espaciales que se encorvan y que se configuran por su propia vida. Se trata de formas de pensamiento por las cuales el alma del vidente se sumerge en la realidad espiritual; y se siente su afinidad con lo que vive en las formas del escultor. Se puede caracterizar el pensar y el nuevo sentir del clarividente si se toman en consideración sus experiencias con la arquitectura y la escultura.

Totalmente distintas son las experiencias del clarividente con respecto a la música y la poesía. Con la música el clarividente sólo puede entrar en relación si da un paso más que a la esfera que acabo de describir. Es cierto que del sentir y querer con orientación hacia adentro en primer lugar se desarrolla la nueva intelectualidad. Se es capaz de penetrar en el mundo del espíritu por el hecho de tener la experiencia: únicamente se penetra por el obrar del alma que para ello no se sirve de ninguna organización corpórea. Después se pasa al próximo grado. Sólo de un modo incompleto se penetraría en el mundo espiritual si no se diera el paso al próximo grado; éste consiste en que no solamente se desarrolla la referida intelectualidad espiritual sino que se llega a ser consciente de hallarse fuera del cuerpo en la realidad espiritual de la misma manera como aquí se es consciente de estar situado en el mundo físico, de poner pie en suelo firme, del agarrar objetos, etc. Cuando se llega a ser consciente de hallarse en el mundo espiritual, y de pensar y sentir como acabo de describirlo se alcanza el grado de desarrollar un nuevo sentir y querer profundos; pero un querer en el mundo espiritual que no se ex-

presa en el mundo de los sentidos. Sólo cuando se vive en este querer es posible tener ciertas experiencias con respecto a la música y la poesía.

Esto nos hace ver que con lo que se experimenta fuera del cuerpo, sobre la base del nuevo sentir emocional, especialmente tiene afinidad lo que a través del conocimiento suprasensible se experimenta con la música. En el estado clarividente se siente la música de otra manera que en la conciencia común: se la siente de tal modo que se está unido con cada sonido, con cada melodía, y que con el alma se vive en el viviente ondear y sonar. El alma está totalmente unida con los sonidos, como si fluyese dentro del ondear de los sonidos. Bien puedo decir que de Afrodita que emerge del oleaje del mar difícilmente se obtiene un concepto tan preciso, tan plástico, por otro medio que al tener presente la manera de cómo lo anímico humano vive en el elemento musical y se emerge de éste, cuando se capta a sí mismo a través de la clarividencia.

Y como si Afrodita, emergiendo de la superficie del mar, fuese rodeada por seres que vuelan en el aire y que se le aproximan como mensajeros de lo viviente en el espacio, así también para el clarividente se une lo poético con lo musical. Al sentirse con su alma como sacado de lo musical y, no obstante sintiéndose en él e idéntico con el mismo, se añade para el vidente lo poético a lo musical. Lo experimenta intensamente, pero lo que él experimenta depende del grado de desarrollo de su clarividencia. En cuanto a la poesía ocurre algo singular. Por el lenguaje u otros medios de su arte el poeta expresa lo que para la facultad clarividente la obra poética revela. Por ejemplo, una persona de la obra dramática que el poeta hace aparecer mediante la expresión de pocas palabras ,adquiere, por estas pocas palabras, la bien definida forma de imaginación de una personalidad humana. He aquí la razón por la cual todo lo irreal, lo meramente enfático de la poesía; lo

que no es el producto de la fuerza creadora sino artificial, impresiona al clarividente tan desagradablemente: en lo que no es poesía, y que sólo enfáticamente trata de componer algo, él percibe la grotesca caricatura. Mientras que lo escultórico se le convierte en intelectualidad espiritual, lo patético se transforma en escultura y en algo objetivo que el vidente tiene que observar. El contempla lo veraz que ha sido formado según las verdaderas leyes de la creación, las mismas según las cuales obra la naturaleza, y él sabe separarlo estrictamente de lo que sólo es el producto de la imaginación común de los que quieren hacer poesía sin tener la fantasía unida con las fuerzas creadoras del universo. Lo descripto es lo que se experimenta con respecto a la poesía y la música.

De característica singular es lo que el conocimiento suprasensible experimenta con respecto al arte pictórico. Para el conocimiento suprasensible la pintura ocupa un lugar especial y único. Voy a compararlo con algo trivial: Así como para el geómetra le es necesario, por medio de trazados y empleando el compás, dibujar lo meramente imaginado a fin de presentarlo gráficamente, así también el clarividente se ve precisado convertir en un mundo concreto, lo experimentado sin forma en el mundo espiritual. Lo realiza experimentando íntimamente lo así vivido y convirtiéndolo en visión interior, en imaginación de substancia anímica. Lo realiza creando en cierto modo la contraposición de la pintura a través de su íntimo estado vidente creador. El pintor va creando su fantasía apoyando las íntimas fuerzas creadoras en la observación sensorial, la que él experimenta según la situación dada. El llega desde afuera hasta el punto donde lo que vive en el espacio, lo transforma de tal manera que ello se expresa en líneas, formas y colores; lo conduce hasta presentarlo como visión pictórica exterior. El clarividente llega desde el lado opuesto. El densifica lo que hay en su actividad vigente, hasta darle color en lo anímico;

él impregna de colores —como ilustrándolo interiormente— lo que de otro modo es sin color; él va creando imaginaciones. Es preciso imaginarse de la justa manera que aquello que el pintor trae de un lado, está llegando del lado opuesto en lo que el clarividente crea desde lo interior hacia afuera.

Para formarse una idea de lo expuesto, recomiendo leer los conceptos fundamentales de los últimos capítulos de la "Teoría de los colores", de **Goethe**, sobre el efecto moral-sensible de los colores, donde él dice que cada color provoca un determinado estado anímico. El clarividente experimenta este estado de ánimo como lo último, mediante el mismo él colorea lo que de otro modo no tendría ni color, ni forma. Cuando el vidente habla del aureola o algo parecido, refiriéndose a colores con respecto a lo que percibe, hay que tener presente que él describe el matiz de lo que con dicho estado anímico siente interiormente. Cuando el vidente dice que lo percibido es de color rojo, él experimenta lo que comúnmente se siente al percibir el color rojo; lo que él experimenta es lo mismo que la percepción del rojo, pero en sentido espiritual.

Lo que el clarividente percibe es lo mismo que lo que el artista hace aparecer en el lienzo, pero visto desde distintos lados de observación; y de esta manera el pintor se encuentra con el vidente. Este encuentro es una experiencia notable y significativa, la que permite considerar el arte pictórico como variante especial del conocimiento suprasensible. Esto se evidencia principalmente con respecto a un fenómeno que para toda alma humana ha de convertirse en un problema especial: el encarnado, el color de la epidermis humana que en verdad, para el que trata de penetrar en lo íntimo de semejantes cosas, se presenta como algo misterioso e interesante a la vez, algo que permite observar profundas condiciones naturales y espirituales. El clarividente siente el encarnado de una manera espe-

cial. Al respecto quisiera llamar la atención sobre lo que sigue.

Cuando se habla del vidente, o de la clarividencia, la gente piensa que esto se refiere a lo absurdo de unos pocos, algo totalmente fuera de la vida común. Pero no es así. Lo que seriamente es visión clarividente existe siempre en la vida. No podríamos cumplir con lo que exige la vida, si todos no fuéramos clarividentes para determinadas cosas. Es de suma importancia el hecho de que el verdadero clarividente no habla de algo fuera de la vida, sino de lo que en cierto sentido aumenta el valor de la misma. ¿Cuándo somos clarividentes dentro de la vida común? Somos clarividentes en un caso que en nuestro tiempo no se aprecia de la justa manera porque debido a la concepción materialista se ha llegado a ideas absurdas con respecto a cómo se capta el yo ajeno, como si se tratara de un cuerpo extraño. En nuestro tiempo ya existen hombres que dicen; sólo por una conclusión subconsciente notamos que existe el alma de otro yo humano. Percibimos el óvalo del rostro, las demás líneas de un ser humano, el color de su rostro, la forma de los ojos. Percibiendo semejante aspecto corporal, estamos acostumbrados a encontrarnos frente a un hombre, y por ello hacemos la deducción analógica que dicha forma es la de un ser humano. Pero el conocimiento suprasensible nos muestra que no es así. Lo que el hombre nos presenta como figura humana y el matiz correspondiente, es una suerte de percepción, lo mismo que la percepción del color y la forma de un cristal. Color, forma y superficie de un cristal se imponen como lo que son; la superficie y el matiz del hombre se hacen desaparecer a sí mismos; dicho idealmente: se tornan transparentes. Espiritualmente se borra la percepción de la otra persona: percibimos espontáneamente al alma ajena. Se produce un espontáneo situarse en el alma ajena, un misterioso, maravilloso proceso anímico, cuando con nuestro propio ser humano estamos frente a otro hombre. Real-

mente tiene lugar un salirse del alma, un pasar al otro hombre. Se trata de una clarividencia que siempre y por doquier existe en la vida. Este modo de experimentar clarividencia está en íntima relación con el enigma del encarnado. De ello se percata el clarividente al elevarse al más difícil problema; esto es: percibir por la clarividencia el encarnado. Para la percepción común el encarnado es algo firme; para el clarividente se presenta como cambiante en sí mismo. El vidente percibe el encarnado no como algo concluido, sino como un estado intermedio entre dos distintos. Si el clarividente se concentra en el matiz del hombre, percibe una oscilación constante entre el palidecerse y una suerte de sonrojarse, un sonrojarse que es superior al común y que para el vidente se transforma en una especie de radiación calórica. Estos son los dos casos extremos entre los cuales oscila el matiz del hombre, con el encarnado en el medio, y ello se presenta al vidente como una constante vibración. Por el palidecer el clarividente comprende lo característico del hombre, el ser interior, el ánimo y el intelecto; y por el sonrojarse se llega a conocer el carácter del hombre en cuanto a sus impulsos volitivos, y en qué relación está con el mundo exterior. Tiene lugar una vibración de lo que, en un grado superior, es el íntimo carácter del hombre.

No hay que imaginarse que la clarividencia consiste en el "desarrollo" del hombre con el resultado de que luego se percibe espiritualmente a todos los hombres y todas las cosas. Antes bien, el camino para penetrar en el mundo espiritual es de gran diversidad y complejidad; y para el conocimiento de lo íntimo del hombre ajeno, el problema principal estriba en el secreto del encarnado.

Por lo expuesto se ve que el clarividente tiene las más diversas experiencias en relación con las artes. Pero todavía existe una variación que se produce por algo que nos enseña de qué manera la clarividencia se sitúa en la vida: su relación con el lenguaje humano.

En realidad el lenguaje no tiene forma única, sino que vive en tres esferas distintas, una de otra. En primer lugar el lenguaje acusa un estado que le da el carácter de instrumento para el entendimiento entre los hombres y en las ciencias. Puede llamarse paradójico lo que siente el clarividente a este respecto; sin embargo, se trata de una experiencia real: este modo de emplear el lenguaje como medio de entenderse y de expresión para las ciencias intelectuales comunes, lo siente el clarividente como una suerte de menosprecio, e incluso una degradación a algo que por su más íntima naturaleza el lenguaje no es. La clarividencia llega a otro concepto, pues el lenguaje es el instrumento por el que un pueblo vive en comunidad. Lo que vive en el lenguaje al darle diversas formas en sus matices del sonido, etc., constituye, mirándolo correctamente, un elemento artístico. El lenguaje como medio de expresión del carácter de un pueblo, es un arte; y el modo de crear por medio del lenguaje, es creación artística en común, del pueblo que habla el respectivo idioma.

Se degrada el lenguaje al emplearlo como medio de comunicación cotidiana. Quien posea sentido para lo que vive en el lenguaje y se manifiesta en lo subconsciente, sabe que la fuerza creadora del lenguaje es afín con lo poético, con el arte en general. Quien posea naturaleza artística, lo siente como algo desagradable, si fuera de lo necesario al lenguaje se le hace caer en la esfera de la comunicación común. **Christian Morgenstern** tenía tal sentido. No vacilaba en echar el puente entre el arte y la clarividencia, no tenía la creencia de que por el hecho de penetrar en el mundo espiritual se pierde la espontaneidad artística; él sentía que su don poético era afín con lo plástico y lo arquitectónico. Expresando sus sentimientos con respecto al lenguaje, y caracterizando la charlatanería como uso impropio del lenguaje, él dice: "La charlatanería siempre proviene de la incertidumbre con respecto al sentido y valor

de cada palabra. Para el charlatán el lenguaje es una cosa nebulosa. Pero el lenguaje toma su venganza a través de la nebulosidad". Hay que comprender lo que ha sentido Morgenstern como la fuerza creadora lingüística y que, cuando en la prosa el idioma llega a ser medio de comunicación, se produce su degradación a mero objeto.

Como tercera esfera de lo que el vidente experimenta con el lenguaje se caracteriza lo que se vive en el mundo espiritual. Lo que allí se percibe no se lo expresa directamente por medio de palabras, de modo que el entendimiento con el mundo exterior se torna difícil, pues la mayoría de la gente piensa teóricamente y, en cuanto al contenido, en palabras, y no puede imaginarse una vida anímica que trasciende la esfera de las palabras. Por lo tanto, quien con el sentimiento vive en el mundo espiritual, lo siente como algo forzoso verter lo que él experimenta en el lenguaje ya formado. Pero por el hecho de hacer callar lo que comúnmente existe en el idioma —la capacidad del representarse y del recordarse— le es posible suscitar en sí mismo las fuerzas creadoras lingüísticas, aquellas fuerzas creadoras que al formarse el lenguaje obraban dentro de la evolución de la humanidad. El clarividente tiene que despertar en sí mismo el estado del alma de cuando el lenguaje se formó; y le es preciso desenvolver la doble actividad: configurar en su interior lo espiritual que él ha percibido, y sumergirse en el espíritu creador del lenguaje de tal manera que logre unir las dos cosas. En virtud de ello, es importante comprender que las palabras del clarividente tienen que captarse de otra manera que comúnmente se captan palabras. Para lo que el clarividente quiere comunicar tiene que servirse del lenguaje, pero de tal manera que él hace resurgir el proceso creador del lenguaje, lo que le es posible por medio de las fuerzas formativas del lenguaje. Por esta razón es importante que él forme la palabra

hablada. Esto lo realiza acentuando ciertas expresiones en mayor o menor grado, o comunicando ciertas cosas primero y otras más tarde o bien mencionando algo de paso a modo de ilustración. Se requiere una técnica especial con el fin de verter en el lenguaje verdades espirituales y para dar expresión a lo que vive interiormente. A raíz de ello es necesario que se tome en consideración el "cómo" el clarividente se expresa, no solamente el contenido de lo que él dice. Lo que importa es que el vidente primero dé forma y luego como él expresa las cosas, principalmente lo referente al mundo del espíritu, no solamente el **qué** de lo que él dice. Debido a que esto raras veces se toma en consideración, y puesto que los hombres sólo recuerdan el significado común de las palabras, no se le comprende bien al clarividente. Por lo tanto él debe —todo esto se entiende relativamente— desarrollar la capacidad de la creación lingüística, a fin de expresar lo suprasensible por la manera de cómo él se expresa. Cada vez más será necesario tener presente: lo que importa no es el contenido de lo que se dice, sino que lo importante es que por la manera de cómo el clarividente se expresa, se tenga la viviente impresión de que él está hablando desde el mundo espiritual. En virtud de ello, ya en la vida común el lenguaje mismo es un elemento artístico. Incluso con el lenguaje el clarividente guarda una relación especial.

Ahora surge la pregunta: ¿A qué se debe que existen semejantes contactos entre el clarividente y el artista? ¿A qué se debe que en el fondo el clarividente no puede abstenerse de la impresión que le causa una obra de arte? Esto se origina en que en la obra de arte se presenta algo que es afín con el conocimiento suprasensible, pero en una vestidura diferente; tiene su origen en que la vida anímica humana es mucho más compleja de lo que la ciencia actual es capaz de imaginarse.

Quisiera explicarlo desde otro punto de vista, don-

de aparentemente se habla en sentido científico, y que tiene que ver con algo que cada vez más deberá desenvolverse a fin de tender el puente entre la captación común de la realidad, por un lado, y por el otro, lo que se experimenta en la fantasía artística y el conocimiento suprasensible. Quiero preguntar: ¿A qué se debe que por su creación y desde su interior el músico es capaz de producir lo que vive en sus sonidos?

A este respecto hay que tener presente que se trata de algo todavía abstracto en cuanto a lo que comúnmente se llama conocimiento de sí mismo. Incluso lo que en este campo los místicos o los teósofos nebulosos se imaginan es algo muy abstracto. Si se cree sentir lo divino en el alma, se trata de algo poco claro, totalmente nebuloso, considerándolo desde la verdadera y concreta clarividencia. Se nota claramente que por un lado el hombre tiene su experiencia interior, sus pensamientos, sentimientos, impulsos volitivos; en ello se sumerge y lo llama mística, filosofía, ciencia. En cambio, si se aprende a conocer lo viviente, se sabe: todo eso es demasiado tenue, aun cuando se trata de darle más firmeza interior. Siempre se fluctúa, incluso con la mística intensa, fuera de la realidad, sin estar verdaderamente en ella; sólo se experimentan reflejos interiores, efectos de la realidad, ni tampoco se vive en la realidad a través de la concepción común de la naturaleza, frente a los procesos materiales.

Tiene razón **Du Bois-Reymond** cuando dice que la concepción de la naturaleza jamás llegará a comprender lo que trasguea en el espacio. Cuando el naturalista habla de la materia en el espacio, hay que tener presente que no se llega a conocer la existencia de la misma a través de nuestra búsqueda de la realidad. Para la conciencia común siempre será así que por un lado tenemos la vida interior que no llega a conocer la realidad: por el otro lado está la realidad exterior que para la vida interior no se revela. Entre el uno y la otra hay un abismo. Este abismo, al que se debe co-

nocer, es un obstáculo para el conocimiento humano. Y no hay otra posibilidad de superarlo que por el desarrollo en el alma de la visión suprasensible, visión como acabo de describirla en su relación con lo artístico.

Al desarrollarse esa visión se produce una relación exterior consigo mismo y con la realidad material, la que existe como cuerpo. El cuerpo llega a ser algo nuevo, ya no sigue siendo lo insensible que no se adapta a lo interior. Lo interior no sigue siendo lo fluctuante fuera de la realidad, sino que dentro de la propia corporalidad se impregna con lo que en el cuerpo tiene existencia material. Pero todo cuanto existe materialmente, contiene existencia espiritual.

Tratemos de considerarlo con respecto al arte musical. Cuando el hombre se forma representaciones musicales u otras, y cuando percibe algo con la conciencia común, se producen estados complejos en su interioridad corpórea; él no sabe nada de los mismos, pero tienen lugar. La conciencia clarividente llega a percibir ese complejo y maravilloso proceso corpóreo interior. Con el espirar, el líquido cerebral que por lo demás se halla dentro del cerebro, se vierte en el canal medular y penetra hacia abajo, empujando la sangre hacia las venas del abdomen, mientras que al aspirar todo es impulsado hacia arriba. Tiene lugar un ritmo maravilloso acompañando a todo nuestro representar y percibir. Esta respiración, esta plástica con su ritmo, va penetrando y saliendo del cerebro. Tiene lugar un proceso que ejerce su efecto dentro de las vivencias humanas. Es algo que sucede en lo subconsciente y de lo cual el alma participa. Con respecto a estas cosas la fisiología y biología de nuestro tiempo no saben casi nada; pero esto será un amplio campo de la ciencia del futuro.

En tiempos pasados que ya no pueden ser los nuestros, se debía buscar de otra manera la vida espiritual. Pero ha pasado el tiempo de buscar según el modo in-

dio-oriental la ciencia espiritual; esto es algo que más tarde se puede estudiar, pero es errónea la creencia de que haga falta remontarse a métodos hindúes, lo que no es lo adecuado para nuestra época, pues induciría a error a la humanidad. Nuestros métodos son mucho más intelectuales, lo que no impide estudiar lo que buscaba el antiguo hinduismo. En el hinduismo gran parte del discipulado para el conocimiento superior consistía en la bien ordenada respiración rítmica: fue su intención regular el proceso respiratorio. Si esto se compara con lo ahora expuesto se descubrirá que el discipulado de la doctrina yoga, por el íntimo sentir de la vía respiratoria quería experimentar lo que acabo de relatar. El hindú llegaba a tal experiencia, tratando de sentir el proceso respiratorio en su alternativa fluctuante.

Nuestros métodos son distintos. Quien lo mire con la debida comprensión encontrará que ya no corresponde experimentar las funciones orgánicas de esa manera física, sino que a través de la meditación debemos captar, sobre la base del intelecto, lo que fluye hacia abajo, y por los ejercicios de la voluntad, lo que fluye hacia arriba, tratando de esta manera de contraponernos con nuestra vida anímica a esa corriente y de sentirla en su fluir hacia arriba y hacia abajo.

En esto se basa un cierto progreso de la evolución de la humanidad. Se trata de algo desconocido por las ciencias y la conciencia cotidiana; pero en lo profundo lo sabe el alma. Lo que de esta manera el alma sabe y experimenta, puede elevarse, en condiciones especiales a la conciencia. Y esto sucede si con relación a la música el hombre posee una naturaleza artística. ¿Cómo sucede esto?

En la condición humana corriente, la que también podría llamarse el estado burgués, existe una intensa relación de lo anímico-espiritual con lo físico-corpóreo: lo anímico-espiritual está fuertemente ligado con los procesos que ahora hemos descripto. Si existe un equilibrio inestable, de modo que lo espiritual-anímico se

desliga, tal constitución que se debe a lo íntimo del destino, hace que se tenga talento o sensibilidad musical. A la condición inestable se debe el especial talento artístico, también en otros campos. El que posea ese talento es capaz de elevar a la conciencia lo que por lo común sólo tiene lugar en lo profundo del alma, pues en lo hondo del alma todos somos artistas musicales. El que vive con el equilibrio estable no puede sacar lo que allí tiene lugar: no es artista. En cambio, el que se halle en el equilibrio inestable —a este respecto el pedante científico podría hablar de degeneración—, repito: quien se encuentre con el equilibrio inestable, tanto en lo anímico como en lo corpóreo, sacará en mayor grado, ya sea de un modo sombrío o claro, lo que sucede en el ritmo interior, y le dará forma por el material sonoro. Si observamos la corriente de las olas nerviosas de abajo arriba hacia el cerebro, nos encontramos primero frente a lo que caracterizamos como lo musical.

La manera de cómo el nervio visual se extiende por el ojo, cómo el mismo está en relación con los vasos sanguíneos, esto es algo que permanece en lo subconsciente. En ello sucede algo que se borra cuando el hombre está frente al mundo sensible exterior. Pero lo que tiene lugar entre las olas nerviosas y los sucesos sensibles, siempre ha sido un poeta; en ello vive un poeta en todo hombre. Y del hecho de cómo es el equilibrio entre el alma y el cuerpo, depende si lo que sucede abajo, permanece allí, o si se logra elevarlo, vertiéndolo en lo poético.

Volvamos a considerar el proceso de la espiración, la ola que va hacia abajo y que da contra la ramificación de la ola sanguínea. En ello se expresa un colocarse de nuestro propio equilibrio en el equilibrio del mundo circundante. A este respecto es especialmente fuerte lo que se experimenta en lo subconsciente al pasar el niño de su estado del arrastrarse al equilibrio erguido, lo que es una grandiosa experiencia subconsciente. Lo

que en el simio sólo existe en forma caricaturesca, pero que para lo humano adquiere importancia: el hecho de que la línea a través del punto central del cuerpo viene a concurrir con la línea del centro de gravedad, esto es efectivamente una grandiosa experiencia interior: inconscientemente se experimenta la relación arquitectónico-plástica. Al encontrarse hacia abajo la ola nerviosa con la corriente sanguínea, se experimenta inconscientemente arquitectura, lo escultórico; y por condiciones inestables o estables se lo eleva en cierto grado, dándole forma.

El arte pictórico y lo que en él se expresa, se experimenta en lo interor, donde la ola nerviosa se encuentra con la ola sanguínea. El proceso artístico es consciente, pero los impulsos son inconscientes. La clarividencia se sumerge conscientemente en lo que como impulso y experiencia interior es la base de la fantasía artística; una experiencia que no se debe caracterizar tan abstractamente, como ahora se suele hacerlo, sino tan concretamente que cada fase como tal vuelva a expresarse en la configuración del propio cuerpo. En tiempos antiguos verdaderamente se ha sentido que en cuanto a la arquitectura, cada forma, cada proporción existe en el propio situarse en el mundo exterior. La arquitectura antigua se origina en otro modo de sentir esas proporciones que la arquitectura gótica, pero ambas se basan en el sentir de las condiciones del equilibrio propio en su relación con las del macrocosmos. Esto nos enseña que en su propia configuración el ser humano es el trasunto del macrocosmos. Y debido a ello el cuerpo ha sido llamado el templo del alma. Hay mucha verdad en tales expresiones. En virtud de lo expuesto se puede decir: Las fuentes de que se inspira el artista verdadero, quien se apoya en la realidad, son en el fondo las mismas de que también se sirve el clarividente; sólo que para él aparece en la conciencia lo que en su efecto tiene que parmanecer impulso, mientras que, cuando el impulso queda en lo

subconsciente, se trae arriba por el efecto del mismo, lo que el artista hace aparecer para la percepción.

Esto nos muestra que se trata de experiencias humanas separadas entre sí, y que no se fundamenta el temor de que por la clarividencia pudiera perderse la originalidad del artista. La clarividencia se desarrolla con relación a los mismos estados que también se observan en la creación artística y en el placer estético, pero ambas esferas no pueden estorbarse recíprocamente, si se las experimenta adecuadamente. Todo lo contrario.

Vivimos en la época en que la humanidad tiene que cobrar cada vez más conciencia de su ser, y tornarse cada vez más libre. A raíz de ello, el artista mismo tiene que proyectar luz sobre la naturaleza del arte, para tender el puente entre el arte y la clarividencia, las que entre sí no se estorban.

Es comprensible que el artista lo sienta perturbador si la ciencia del arte se desenvuelve según el modelo de las ciencias naturales modernas, o de la estética intelectual, como en nuestro tiempo se la concibe. Todavía no existe la ciencia sobre la base del conocimiento que por la clarividencia penetra en el arte verdadero; pero llegará el tiempo en que los artistas ya no la sentirán como algo que estorba, sino que fecunda.

El que trabaja con el microscopio sabe cómo se debe proceder para percibir bien. Así como primero se adquiere la capacidad para usar el microscopio correctamente —pues la percepción interior estimula la exterior, no la obstaculiza— así también llegará el tiempo en que la verdadera clarividencia influirá favorablemente sobre la capacidad productora elemental del artista.

A veces no se comprende bien lo que es la clarividencia, porque la gente se imagina la ciencia y el conocimiento espirituales como demasiado parecidos a la ciencia y el conocimiento de lo sensible; y cuando se interesa por la ciencia espiritual ocurre que se siente desilucionada: no encuentra respuestas cómodas a sus

preguntas triviales, sino que se le presentan otros mundos que suelen llevar en sí enigmas más profundos que los del mundo sensible. Por la introducción en la ciencia espiritual surgen nuevos enigmas que no se solucionan teóricamente, sino que tienden a solucionarse por sí mismos dentro del proceso de la vida, haciendo surgir nuevos misterios. Si se llega a unificarse con este proceso viviente, se mantiene la afinidad con el arte. **F. Hebbel** (1813-63) exige que haya conflictos que deben quedar sin solución, y lo siente poco adecuado que **F. Grillparzer** (1791-1872), a pesar de la belleza de su obra, hace que los conflictos se solucionen por la inteligente exposición del autor.

La verdadera clarividencia no conduce a respuestas baratas, sino que crea concepciones del mundo, además de las ya existentes en el campo de lo sensible. Artistas que penetran en lo profundo ya lo sintieron. En uno de sus libros **Christian Morgenstern** dice que para acercarse realmente a lo espiritual, como lo puede hacer el artista, es preciso hacer suyo lo que ya ahora, a través del conocimiento suprasensible, se puede comprender de lo divino-espiritual. Lo expresa así: "Quien se limita a sumergirse con los sentimientos en lo que en el presente se puede saber de lo divino-espiritual, en lugar de penetrar en ello con el conocimiento, se parece al analfabeto que toda la vida duerme con el catón bajo el cabezal".

Esto caracteriza el punto en que se halla nuestra cultura. Si se es capaz de tomar en consideración lo que a nuestro tiempo le hace falta, se ha de llegar, al igual que Morgenstern, a la impresión: Con respecto al conocimiento clarividente no se debe permanecer analfabeto. Como artista hay que estar en relación con el conocimiento clarividente. Así como es importante que el elemento clarividente ilumine la creación artística, lo mismo será de importancia que la clarividencia de carácter filisteo, que no tiene nada de sensibilidad artística, antes bien, falta de tal sensibilidad, se deje

fecundar por el gusto artístico. Para el verdadero conocedor del espíritu del futuro, en lugar de toda clarividencia patológica, es lo más importante que pueda tenderse el puente entre el arte y la clarividencia verdadera.

Quien llegue a comprenderlo sabe que será para el bien de la humanidad del presente y del futuro, si cada vez más se busca lo espiritual, el conocimiento espiritual. La luz de la clarividencia tiene que iluminar el arte, para que el calor y la grandiosidad del arte pueda fecundar la vastedad y la magnitud del horizonte de la clarividencia. Esto es necesario para el arte que se propone penetrar en la verdadera existencia como la tenemos que crear para poder cumplir las grandes tareas que desde profundidades indefinidas cada vez más han de surgir para la humanidad.

LO SENSIBLE-SUPRASENSIBLE. CONOCIMIENTO ESPIRITUAL Y CREACION ARTISTICA

Viena, 1º de junio de 1918

Algunos de nuestros miembros que estuvieron presentes al pronunciarse en Munich las conferencias sobre la relación entre la ciencia espiritual y el arte, expresaron la opinión de que también aquí en Viena se debiera hablar sobre ese tema. Al acceder a tal pedido les ruego considerar lo que en esta conferencia voy a dar como una exposición sencilla de observaciones más bien aforísticas acerca de la relación entre lo que puede llamarse clarividencia moderna a que aspira la ciencia espiritual de orientación antroposófica, por un lado, y por el otro, la creación artística y la naturaleza del placer estético.

Con respecto a consideraciones como las que me propongo hacer, existe ante todo un cierto prejuicio —y los prejuicios no siempre son infundados— existe un prejuicio fundado con respecto al entendimiento de que la creación y el sentimiento artístico no quieren ocuparse con ninguna concepción o ciencia del arte. Y muchísimos de los que viven dentro de lo artístico opinan que en realidad ellos perjudican lo elemental de la creación y el sentimiento artístico, si de alguna manera relacionan determinados pensamientos, conceptos, ideas, con lo que como artista se experimenta. De todos modos creo que con respecto a lo que se puede llamar estética abstracta y científica en sentido corriente, dicho

prejuicio se justifica. Pienso que no sin razón el pensamiento artístico rehúye dicha ciencia, porque el verdadero sentimiento artístico sufre menoscabo por la influencia de todo cuanto conduce a una consideración científica en el sentido corriente.

Pero por otra parte vivimos en una época en que a raíz de cierta necesidad histórica universal, hay que elevar a la conciencia mucho de lo que hasta ahora ha podido obrar en el hombre inconscientemente. Del mismo modo a que no podemos, como en tiempos pasados, considerar bajo el aspecto del mito las relaciones sociales entre los hombres, sino que por el curso de la evolución de la humanidad forzosamente tenemos que recurrir a los impulsos del devenir histórico, si queremos conocer la naturaleza de la estructura y la vida social, así también es necesario elevar a la conciencia mucho de lo que justificadamente de un modo más o menos consciente o inconsciente se había buscado en lo instintivo de la fantasía humana y elementos parecidos. Ciertamente, esto se elevaría a la conciencia, aun cuando no lo quisiéramos. Pero haciéndolo de una manera opuesta al progreso creativo, se produciría lo que, por cierto, debería evitarse: el menoscabo de lo intuitivo-artístico, o sea, el menoscabo que precisamente debiera excluirse de lo viviente-artístico.

Estoy hablando, no como estético, no como artista, sino como representante de la investigación científico-espiritual, como representante de un concepto del mundo que tiene el convencimiento de que a medida que la evolución de la humanidad va progresando, cada vez más llegará a penetrar con el conocimiento en el verdadero mundo espiritual en que se basa nuestro mundo sensible. No estoy hablando de alguna especulación metafísica, ni tampoco de alguna filosofía, sino de lo que quisiera llamar experiencia suprasensible; y creo que no pasará mucho tiempo hasta que se llegue a comprender que la mera especulación filosófica y toda aspiración lógica o científica son inadecuadas para

penetrar en las regiones espirituales. Creo que se aproxima la época en que se considerará como algo natural que en el alma humana hay fuerzas latentes, y que es posible sacar de ella de un modo sistemático y bien ordenado dichas fuerzas. En distintos libros, como por ejemplo en "¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?", "De los enigmas del alma", "Del enigma humano" he descripto cómo esas fuerzas latentes pueden sacarse del alma humana. Por consiguiente, como conocimiento espiritual considero algo que en el fondo todavía no existe y que en el presente solamente pocos hombres lo toman en consideración, algo que no consiste en la prosecución del conocimiento existente, ya sea como mística o ciencias naturales, sino en la adquisición de un modo especial de conocimiento humano, un conocimiento que se basa en que el metódico despertar de determinadas fuerzas anímicas latentes conduce a un estado de conciencia que en comparación con el estado de vigilia común es como este último en comparación con el sueño o el ensueño. En nuestro tiempo, bien mirado, únicamente se conocen los dos estados contrarios de la conciencia humana: por un lado, el estado opaco y caótico del sueño, que sólo aparentemente es sin contenido; antes bien, es solamente una conciencia disminuida, y por el otro lado, la conciencia diurna desde el despertar hasta el dormirse. Las imágenes del ensueño, que aparecen al dormirse la naturaleza volitiva que pone al hombre en relación con los objetos del mundo circundante, las podemos relacionar con la realidad físico-exterior. Por otra parte, por su ulterior desarrollo, la humanidad alcanzará un despertar desde la conciencia diurna a lo que quiero llamar la conciencia clarividente en que no se tienen ante sí objetos y sucesos exteriores sino un verdadero mundo espiritual en que se basa nuestro mundo común.

Los filósofos quieren acercarse al mundo espiritual a través de conclusiones; esto no es posible, pues sólo

se lo puede conocer por la experiencia. Como en el ensueño no es posible conocer el ambiente circundante físico así tampoco durante el estado de vigilia se puede conocer el mundo circundante espiritual: no por la mística, ni por la filosofía abstracta, sino que para ello es necesario alcanzar otro estado del alma, pasando de la vida de ensueño al estado de vigilia común.

Hablamos pues de un mundo espiritual como fuente de lo espiritual-anímico, al igual que el mundo sensible es la fuente de lo físico-corpóreo. Naturalmente, en nuestro tiempo no se aprecia en lo justo lo peculiar de la investigación espiritual, debido a que lo que se presenta al hombre lo juzga según las ideas que él ya posee, e incluso según las palabras habituales, puesto que él tiende a relacionarlo con lo ya conocido. Pero esto no es el caso con respecto a los resultados de la conciencia suprasensible, resultados que no dan lo ya conocido. Si la palabra no se interpreta mal, podemos hablar de la conciencia clarividente. La misma no tiene nada que ver con lo supersticioso. Repito que lo proveniente de la clarividencia se juzga según lo ya conocido, y se lo ha comparado con todo lo imaginable de carácter dudoso, como lo son la vida visionaria, la alucinatoria, la mediumística, etc. Pero lo aquí expuesto no se relaciona con todo lo enumerado, ni en lo más mínimo, sino que en ésto se trata de productos de la vida anímica enferma, de una vida anímica atada al cuerpo físico más profundamente y que coloca ante el alma imágenes cualesquiera provenientes del cuerpo físico. Lo que yo llamo la conciencia clarividente toma justamente el camino opuesto. La conciencia alucinatoria se basa en lo físico, debajo del estado anímico común, mientras que la conciencia clarividente se eleva por sobre dicho estado anímico, vive y teje solamente en lo espiritual-anímico, con el alma enteramente libre de la vida corpórea. En nuestra conciencia común está libre de la vida corpórea únicamente el pensar puro que es negado por muchos filósofos, porque ellos no creen que el hom-

bre puede desplegar una actividad libre del cuerpo. Pero este pensar libre del cuerpo constituye el punto de partida para desarrollar la conciencia clarividente que asciende al mundo espiritual, donde en torno nuestro no hay nada físico. Ahora bien, esta conciencia clarividente no se siente afín de modo alguno con lo mediumístico o lo visionario; antes bien, se siente muy afín con la real y verdadera captación artística del mundo. Quisiera tener esperanza de que se llegue a tender el puente, de una manera artística, no pedante, entre las dos formas de contemplación humana, esto es, entre la verdadera clarividencia y la experiencia artística, ya sea en la creación artística, o en el placer estético.

Para el clarividente es una experiencia absoluta que la verdadera fuente para la creación artística es exactamente la misma que la que al vidente, al observador de los mundos espirituales da sus experiencias, sólo que existe una considerable diferencia entre la manera de cómo el vidente trata de hacer sus experiencias y de acuñarlas en conceptos o pensamientos, por un lado, y por el otro, la creación del artista; una diferencia sobre la cual quiero hablar en esta conferencia. Pero hay que destacar que la fuente de que se sirven el artista y el clarividente es en realidad la misma.

Antes de abordar esta cuestión fundamental, quisiera hacer algunas advertencias preliminares, las que para algunos podrían parecer triviales, pero que sólo quieren mostrar que el concepto artístico del mundo no debe entenderse como arbitrariamente agregado a la vida humana, sino que para el hombre que aspira a cierta totalidad de la vida, tal concepto aparece como algo perteneciente a la vida, lo mismo que el conocimiento y las ocupaciones exteriores de cada día. La existencia digna de un ser humano es impensable sin que el sentimiento artístico impregne nuestra vida cultural.

Es necesario comprender realmente que en todo momento vive en nosotros inconscientemente el afán de

juzgar al mundo en sentido estético-artístico. Para corroborarlo voy a dar algunos ejemplos. Muchas veces no llegamos a ser conscientes de la experiencia artística que entre líneas existe en nuestra vida, nuestra existencia, pues la misma vive bajo el nivel de la conciencia. Si visito a una persona y la habitación en que entro tiene paredes rojas, y si ocurre que ella habla de las cosas más disparatadas, o quizás nada, mostrando aburrimiento, siento que en ello no hay verdad. Esto se limita al sentimiento, no vive en los pensamientos, pero de todos modos siento que falta la verdad. Por paradójico que parezca, lo siento extraño si alguien que empapela su habitación en color rojo, no expresa pensamientos importantes en el recinto rojo en que él me recibe. Sin que esto se produzca realmente, es algo que existe en nuestra vida anímica, en el fondo de nuestra alma. En cambio, si entramos en una habitación de paredes azules y alguien nos dirige la palabra fervientemente, sin dejarnos hablar, dándose importancia sólo a sí mismo, también lo encontramos en contraste con el recinto de paredes azules o violetas. Aunque la verdad prosaica exterior no está concordante con lo relatado, existe una verdad estética especial, que concuerda con lo dicho. Si como invitado tomo parte en un banquete donde la vajilla es de color rojo, tendré el sentimiento de que se trata de gourmets quienes gozan de la buena comida. En cambio, si la vajilla es de color azul, tendré el sentimiento que para esas personas la comida no es lo principal, sino el deseo de conversar, la reunión social, acompañada de la comida. Tales sentimientos realmente siempre viven en lo subconsciente. Si salgo a la calle y encuentro a una dama de atuendo azul que inmediatamente me habla de un modo provocativo en lugar de moderado, lo sentiré como en contraste con el vestido azul, mientras que la misma actitud me parecería lo más natural para una dama de vestido rojo. También lo consideraré como algo natural si una mujer de cabellera rizada es en cierto modo arrogante. Existe

algo en lo profundo del alma que es de carácter fundamental. Con estos ejemplos triviales tan sólo quiero decir que existe un sentimiento estético que no podemos excluir aun cuando no llegamos a ser conscientes del mismo: de tal sentimiento depende nuestro estado de ánimo en sentido positivo o negativo. Conocemos el estado de buen humor o de mal humor, pero para conocer las causas tenemos que contemplar el fondo de las cosas. En lo expuesto se basa lo que se podría llamar la necesidad de pasar del natural sentimiento estético al vivir en el arte. Es que el arte tiende a armonizarse con la vida natural, al igual que los demás modos de considerar la vida humana.

El clarividente que haya desarrollado las fuerzas que acabo de mencionar, experimenta el arte de un modo especial, y creo que de tales experiencias del clarividente con respecto al arte puede resultar algo, aunque no artísticamente, pero sí en cuanto a la valoración y el concepto del arte. El clarividente con el alma despierta para vivir dentro del mundo espiritual, siempre es capaz de apartar su vida anímica de todo lo que meramente es realidad sensible exterior. Si ante mí como clarividente —hablo en sentido típico, no individual— existe un objeto o suceso físico-exterior, siempre soy capaz, en el lugar donde existe el objeto, de excluir la percepción propia, de modo que en ese mismo lugar no veo nada de lo físico. Se trata realmente de hacer tal abstracción que para la clarividencia es absolutamente posible. Pero sólo se lo puede hacer con objetos de la naturaleza; no es posible hacerlo con respecto a la creación realmente artística. Y esto lo considero como algo significativo. Frente a la obra de arte el clarividente jamás es capaz de excluir completamente el objeto o el proceso artístico, de la misma manera a cómo puede excluir un suceso exterior. Ante la conciencia del clarividente queda espiritualmente presente lo que es verdadera creación artística compenetrada de espíritu.

Esto es el primer testimonio de que la verdadera

creación artística y la percepción clarividente tienen su origen en la misma fuente; pero hay muchas otras cosas que en este sentido son de importancia Hay que tener presente que empleando los medios para desarrollar el alma, el clarividente llega a una manera bien distinta del representarse como asimismo del querer. Mediante las expresiones corrientes ciertamente se puede decir que tanto el representarse como el querer son interiores, pero tal expresión no es correcta, puesto que en realidad se está afuera, pues la percepción se extiende sobre todo el verdadero mundo espiritual. En la clarividencia se trata efectivamente de otra característica del representarse y del querer.

El representarse no se realiza por medio de pensamientos abstractos. Los pensamientos abstractos son apropiados para el mundo físico, esto es, para registrar sus fenómenos, para descubrir las leyes de la naturaleza, etc. Mas el clarividente no piensa mediante tales pensamientos, no piensa en abstracciones, sino con pensamientos que en verdad son imágenes que se tejen. En nuestro tiempo esto todavía es difícil de comprender, porque aún no se sabe lo que quiere decir una actividad que en rigor es un pensar, pero que no se basa en pensamientos abstractos; es un pensar que se atiene a la realidad de los objetos y que vive en las formas, en las configuraciones de los mismos. Tales representaciones se pueden comparar con la formación de figuras planas o curvas, como lo hace el matemático. Pero todo de un modo íntimamente viviente, tal como en su teoría de la metamorfosis **Goethe** ha tratado de hacerlo en el nivel elemental. En nuestro tiempo la íntima representación clarividente puede realizarse de un modo mucho más vivo. Esta representación vidente es sumamente afín con lo fundamental de ciertos aspectos del arte creador, o sea, de la escultura y la arquitectura.

Lo curioso consiste en que con respecto al nuevo pensar, el nuevo representarse que el clarividente ad-

quiere, él no se siente con nada tan afín como con las formas que crea el arquitecto verdaderamente artístico, como asimismo con las formas sobre las cuales el escultor tiene que hacer basar sus creaciones. Se trata efectivamente de algo así como representaciones arquitectónicas, o escultóricas, las que a través de la percepción clarividente del mundo son adecuadas para contemplar los objetos de tal manera que se llega a comprenderlos en su íntimo ser espiritual como así también a superarlos, y a elevarse al puro mundo espiritual. Mediante los pensamientos abstractos no es posible conocer la íntima naturaleza de los objetos. Con respecto a lo que es su nuevo pensar el clarividente se siente afín con el arquitecto y con el escultor. El tiene que pensar el mundo de una manera formativa espiritual como la en que inconsciente o subconscientemente el escultor y el arquitecto basan sus creaciones. Este hecho dio motivo para averiguar en qué consiste la causa del mismo, haciendo la pregunta: ¿De qué se vale el clarividente en tales casos? El utiliza ciertos sentidos escondidos, los que existen en la vida común, pero que sólo sutilmente se hacen notar, sin ejercer efecto en la vida común. Tenemos, por ejemplo, un sentido que se podría llamar el sentido del equilibrio. Vivimos con el mismo, pero tan sólo tenue y no plenamente conscientes. Cuando damos un paso, resulta que con el mismo, o con algún movimiento de la mano, con todo cuanto nos pone en relación con el espacio, está unida una percepción de la que no somos enteramente conscientes, de un modo parecido a como la tenemos por la vista o el oído, sólo que estos ultimos son sentidos que se experimentan mucho más claramente. Pero dicho sentido del equilibrio como asimismo el sentido del movimiento que es afín con aquél, se hacen notar tan sutilmente porque no solamente están destinados para nuestra vida interior, sino que ellos promueven nuestro situarse en el cosmos. El hecho de cómo estoy situado en el cosmos, la cuestión si voy al encuentro con el sol, o si me alejo del mis-

mo, y que con lo primero tengo la sensación de acercarme cada vez más a la luz, mientras que al alejarme siento de alguna manera el atenuarse la luz: este sentirse dentro del todo del mundo, es algo que sólo se puede caracterizar diciendo: con su movimiento el hombre como microcosmos ha sido creado del macrocosmos, y como microcosmos experimenta, por medio de tal sentido, el estar situado en el macrocosmos.

Al hacerse la creación de una escultura, esto significa que las percepciones de un sentido comúnmente escondido se transforman en las facetas exteriores de una escultura y trabajos parecidos. A lo que como hombres siempre tenemos en nosotros, por nuestro sentir frente al mundo, inconscientemente le damos forma en la arquitectura y la escultura. Quien realmente es capaz de investigar psíquicamente la relación recíproca entre distintas formas arquitectónicas, y lo que vive en la fantasía del escultor al crear sus formas; repito: quien puede escudriñarlo, sabe que en tal trabajo creador participa misteriosamente lo que acabo de señalar. El clarividente solamente eleva a la plena conciencia dicho sentido del situarse en el mundo; él lo desarrolla de un modo similar a como el arquitecto y el escultor, por lo que ellos sienten en su cuerpo, son inducidos a darle forma artística en la materia exterior. Quisiera decir que desde tal punto de vista se llega a comprender muchas cosas. Para expresarlo podría seguir hablando, no solamente muchas horas, sino varios días. Quien adquiera el sentimiento adecuado al arte de esculpir, sabe que toda imitación no es lo escultórico. Quien, con el sentimiento, no abstractamente, trata de contestar la pregunta acerca de la esencia de lo escultórico, no podrá decir que una superficie labrada sólo tiene significación porque ella imita un aspecto de la naturaleza exterior, como por ejemplo en el cuerpo humano. Pero esto no es verdadero. Lo que se experimenta en lo escultórico es la vida propia de la superficie labrada. Quien haya descubierto la diferencia entre una superficie que

solamente está encorvada una vez y otra superficie encorvada una vez más, sabe que ninguna superficie encorvada una sola vez puede tener en sí vida escultórica, pues sólo la curvatura repetida puede expresar la vida de la superficie labrada. Tal íntima expresión —no simbólica, sino artística— es lo que importa, como el secreto de la superficie escultórica. No la imitación, ni el atenerse al modelo.

Con ello se toca una pregunta que en el presente efectivamente falta aclarar. En nuestro tiempo mucha gente justificadamente experimenta el placer estético; pero también hay muchas personas que casi profesionalmente dictaminan sobre el arte. Por lo expuesto en estas consideraciones pienso que debo expresar, no un juicio crítico, sino simplemente lo que cada vez más se hace patente. Creo que nadie que jamás haya moldeado arcilla, y que sólo es crítico, puede tener una idea de lo esencial de la escultura. Creo que ciertamente cada cual puede sentir el placer estético, pero que nadie puede juzgar el arte sin haber hecho los ensayos que le pueden haber mostrado lo que a través del material se puede realizar como formas artísticas. Pues por medio de la materia se realizan en la práctica cosas totalmente distintas a las de la mera imitación del modelo, o de métodos parecidos. Por lo tanto, en sentido artístico la simple imitación del modelo no vale más que la imitación del canto del ruiseñor por medio de sonidos cualesquiera. El arte verdadero comienza donde se renuncia a la imitación y en su lugar se actúa en virtud de lo nuevo del trabajo creador. En la arquitectura —no en la música, pero sí en la escultura— nos guiamos por el modelo. Pero lo que de alguna manera procede imitando el modelo, no es arte verdadero, pues éste comienza donde ya no se puede hablar de imitación. Y lo que obra y teje como lo espiritual independiente, captado inconscientemente por el artista, pero conscientemente por el clarividente, constituye lo que la captación clarividente del mundo y la producción artística tienen en

común, sólo que el vidente también lo expresa espiritualmente, mientras que el artista, como no puede expresarlo, sino que lo posee inconscientemente en sus manos, en su fantasía, le puede dar forma corpórea en la materia.

De un modo distinto el clarividente se siente afín con lo poético y con el arte musical. Particularmente en el arte musical es interesante ver que el vidente siente sus experiencias de otra forma cuando se une con dicho arte por la clarividencia. Tengo que hacer una advertencia: lo que llamo "por la clarividencia" no quiere decir constantemente, sino en los momentos en que se adopta tal estado. Por lo tanto no se trata de que en otros momentos, que cuando lo quiere, el clarividente experimenta lo musical de la referida manera. En otros momentos él experimenta lo musical de la misma manera que los demás; pero lo que así experimenta lo puede comparar con la experiencia clarividente de la obra de arte musical. En cuanto a las obras de arte musicales es importante que el clarividente conscientemente experimenta lo musical de tal manera que se trata de una experiencia totalmente anímica; es decir que efectivamente lo anímico concreto se siente unido con lo musical. He dicho que el vidente desarrolla una nueva facultad de tener representaciones; esto es que con sus representaciones siente que su propio ser está unido con la creación arquitectónica y la escultural.

Por el hecho de que el clarividente no solamente posee la comprensión representativa, sino que también desarrolla fuerzas sensitivas y formativas, pero de tal manera que las mismas van uniéndose la una con la otra, no se puede hablar de una separación del sentir y querer, sino que con respecto al vidente se debe hablar de un querer que siente y de un sentir que quiere; vale decir de una experiencia anímica en que las facultades que en la conciencia común existen la una al lado de la otra, se unen en la totalidod del querer senciente.

Este querer senciente una vez suele manifestarse más bien con un matiz hacia el querer, otra vez se inclina más hacia el sentir. Cuando en el estado anímico elevado al mundo espiritual el clarividente se sitúa en lo musical, él realmente experimenta en lo musical, en lo musical verdadero, todo lo que en su alma aparece con el matiz senciente. Lo experimenta de tal manera que no separa entre sí el sonido objetivo y el sentimiente subjetivo del sonido, sino que en la conciencia clarividente ambos están unificados, de modo que el alma fluye en consonancia con el fluir de los sonidos, sólo que todo está espiritualizado. El vive con su alma vertida en el elemento musical y sabe que lo que él experimenta por el ahora desarrollado querer senciente, el músico lo incorpora maravillosamente, como algo proveniente de la misma fuente, en la substancia de los sonidos. Precisamente en la música es interesante averiguar a qué se debe el hecho de que por su creación el músico inconscientemente incorpora en su materia lo espiritual que el clarividente percibe. En lo musical llega a revelarse lo que ya existe como su base.

En todo lo inconsciente de la vida anímica participa de una manera bien distinta la configuración maravillosa de nuestro organismo. Cada vez más se descubre que a nuestro organismo humano no se le debe considerar como lo hacen el biólogo y el fisiólogo comunes, sino que hay que considerarlo como un trasunto del prototipo espiritual. El ser humano entra en la existencia por el nacimiento, o bien por la concepción, y lo que le corresponde como leyes de herencia, lo emplea aquí en la tierra, lo mismo que lo que desciende del mundo espiritual, siendo lo físico realmente el trasunto de lo espiritual. En esta conferencia no puedo exponer cómo lo ahora expresado se realiza; pero existe el hecho absolutamente objetivo de que en nuestro organismo actúan fuerzas según leyes de reflexión espiritual. En la música esto se expresa de un modo particular. Creemos que en el sentimiento del arte musical

participa el oído y quizás el sistema nervioso del cerebro; pero esto no da más que el aspecto exterior. En este campo la fisiología aún está en su comienzo, y sólo alcanzará cierta altura cuando en esta cuestión fisiológica y biológica fluyan pensamientos artísticos. Lo dicho se basa en algo bien distinto del mero proceso auditivo, o de lo que sucede en el sistema nervioso del cerebro. La base del sentimiento musical se la puede describir como sigue. Cada vez que espiramos, el proceso de la respiración hace que el cerebro, lo interior de la cabeza hacen que el líquido cerebral fluya en el canal medular hasta la región del diafragma; se origina un descender, mientras que al aspirar corresponde el proceso opuesto: el líquido cerebral es empujado hacia el cerebro. Tiene lugar un continuo fluctuar rítmico del líquido cerebral, ascendiendo y descendiendo. Si esto no se realizara el cerebro no perdería de su peso lo necesario para que no se aplasten los vasos sanguíneos debajo del mismo. El líquido cerebral fluctúa ascendiendo y descendiendo por la cabida aracnoidea, dentro de dilataciones elásticas y menos elásticas, de modo que al ascender y descender, el líquido cerebral fluye sobre las dilataciones menos elásticas y sobre partes más o menos dilatadas; y esto da una maravillosa manera del obrar dentro de un ritmo. Todo el organismo humano, con excepción de la cabeza y de las extremidades, es la expresión de este íntimo ritmo. Lo que por el oído afluye como sonido, lo que como representación del sonido vive en nosotros se convierte en música al encontrarse con la música interior que se realiza por el hecho de que todo el organismo es un singular instrumento musical tal como acabo de describirlo.

Para exponerlo todo debería describirles una maravillosa música humana interior, la que no se oye, por cierto, pero se vive interiormente. Lo que como lo musical se experimenta es, en verdad, lo que nos llega como un cantar interior del organismo humano. Justamente con respecto a lo ahora descripto el organismo

humano es el trasunto del macrocosmos: lo es porque como leyes concretas, más estrictas que las leyes de la naturaleza, llevamos en nosotros esa Lira de Apolo, la que el cosmos toca en nosotros. Nuestro organismo no es solamente lo que reconoce la biología sino que él es el instrumento musical más maravilloso.

Se pueden enumerar diversas cosas triviales para mostrar que el organismo humano está construido según singulares leyes cósmicas. Para mencionar algo de lo más trivial: Por término medio la aspiración humana es de dieciocho hálitos por minuto lo que en el día de veinticuatro horas da 25920 aspiraciones. Calculemos una vez el "día" que dura una vida humana, o sea, el día cósmico del hombre, sobre la base de setenta a setentaiún años, si bien muchos llegan a mayor edad. Este cálculo nos da 25920 días de 24 horas, la misma suma que los hálitos que hacemos en un día. El mundo nos aspira y nos espira al nacer y al morir, haciendo durante tal día (71 x 365 días de la vida humana) la misma cantidad de aspiraciones que el hombre hace en un día de 24 horas.

Consideremos ahora el año solar platónico: el sol sale en un determinado signo del zodíaco, y el punto vernal avanza. En tiempos antiguos el sol salía en el signo Tauro, después en Aries, ahora en Piscis. La astronomía moderna lo esquematiza. El punto vernal aparentemente —es aparente, por cierto, pero esto no es lo que importa— cambia, pasando sucesivamente por todo el cielo y vuelve, por supuesto, después de una determinada cantidad de años, al mismo punto: después de 25920 años, quiere decir que el año solar platónico es de 25920 años. El día de una vida humana (71 años) tiene 25920 días corrientes; en cada uno de éstos, de 24 horas, hacemos 25920 aspiraciones. Así se evidencia que nos hallamos dentro de un ritmo del mundo. Podríamos hacer muchas consideraciones de tal característica. De todos modos creo que ninguna idea religiosa abstracta podría provocar tanto fervor como el conoci-

miento de que con nuestro organismo físico exterior nos hallamos situados de dicha manera en el macrocosmos, en la configuración cósmica. El clarividente trata de experimentar espiritualmente el estar situado en el cosmos; y esta condición se expresa en la música interior de nuestro organismo: lo que así aparece en el alma proveniente del organismo —la unisonancia del alma con el cosmos— constituye el elemento inconsciente de la creación artística. Con la verdadera creación artística el mundo entero resuena unánimemente.

He aquí la fuente común entre el arte y la clarividencia: fluye inconscientemente en el artista quien por su creación incorpora en la materia lo que él recibe de las leyes del universo; dicha fuente se expresa conscientemente en el clarividente quien trata de captar lo puramente espiritual, por medio de la conciencia vidente.

Estudiando estos hechos se llega a conocer lo que conduce a que el hombre inconscientemente haga aparecer en lo artístico lo que se incorpora en la materia.

Como en nuestro organismo de la respiración vive la música interior que después se manifiesta como arte de la música exterior, así también vive la poesía. En este campo la fisiología actual aún está muy lejos de la realidad, pues para verlo bien hay que estudiar no la fisiología de los sentidos, ni la de los nervios cerebrales, sino la parte lindante donde se tocan el cerebro y el sistema nervioso. Justamente en este deslinde se halla la región fisiológica en que, si el hombre posee la predisposición —la que siempre es requisito para lo artístico— se encuentra la fuente de la creación artística. Y el clarividente descubre lo que representa la creación artística, principalmente en el ámbito de su experiencia interior en que el querer senciente tiende más bien hacia el lado volitivo. Por lo general la voluntad se expresa en la totalidad del cuerpo físico; pero en cuanto a lo que es la fantasía, la voluntad vive donde se tocan el cerebro, los nervios y los órganos sensorios: allí se

crean las imágenes poéticas. Si esto se desliga de lo corpóreo, lo tenemos como el querer senciente, por el cual el clarividente entra en las regiones que también son la fuente de la creación del poeta. A raíz de esto, cuando el clarividente adquiere el estado del alma que le permite experimentar lo poético, él se siente, por dicho sentido de la voluntad senciente, en una peculiar situación con respecto a lo poético: el vidente tiene que percibir lo que el poeta va creando. Esto conduce a que cuando el poeta dibuja esto o aquello, sin tomarlo de la realidad, sino haciendo aparecer algo meramente inventado, construido, algo irreal, no artístico, en tal circunstancia el clarividente percibe figuralmente lo que se hace aparecer. El no vidente no lo experimenta tan drásticamente cuando el poeta dramático dibuja una figura irreal, mientras que el clarividente, por ejemplo, no puede sino sentir como hecha de papel maché la figura de la princesa Thekla en la obra dramática "Wallenstein", de F. Schiller, y que, al mirarla, siempre la ve con la rodilla doblada. ¡Y esto en la obra de un gran poeta! Frente al desviarse y no atenerse a la realidad el clarividente siempre se siente inducido a transformar en lo plástico lo creado por el poeta sin juzgarlo por el pensar. Con relación al poeta el clarividente se sumerge en la plástica interior. Es curioso que con relación a lo poético la conciencia vidente crea lo plástico, de modo que el vidente muchas veces percibe caricaturas en lo que comúnmente se suele elogiar mucho. Con respecto a ciertas producciones dramáticas en que no se advierte que hay figuras inventadas, el clarividente no puede sino percibir moverse en el escenario tales muñecas rellenas de estopa, o bien, éstas se le presentan al leer la obra. A raíz de ello le toca al vidente sufrir congojas por lo que la moda u otra locura inventa, puesto que él percibe lo informe que aparece en la poesía exterior.

Christian Morgenstern, el poeta que aspiraba a la clarividencia, en su libro "Stufen" (Grados), con la in-

tención de caracterizar su alma propia, ha dicho que se sentía afín con lo arquitectónico, con el escultor. Esto corresponde al sentimiento de que cuando se aspira a la clarividencia lo poético se transforma en el alma en lo escultórico. Considerándolo de esta manera, jamás se podrá creer que la clarividencia con su vivacidad interior y su relación con entidades espirituales pudiese ejercer en el artista un efecto extinguente y paralizante, sino que únicamente le puede ser un buen amigo y fomentador. Las dos esferas no pueden estorbarse entre sí. Solamente las cosas que se entremezclan pueden estorbarse una a otra, pero el vidente jamás puede hacer fluir de un modo perjudicial, su experiencia clarividente en su trabajo artístico, pero sí puede penetrarlo con lo que le da la clarividencia. Las dos esferas están totalmente separadas la una de la otra; fluyen de la misma fuente, y jamás en la vida pueden estorbarse mutuamente. No se lo siente suficientemente.

Para el clarividente es muy difícil hacerse comprender, pues tiene que servirse del lenguaje. Pero el lenguaje nos muestra algo muy particular: sólo aparentemente es una unidad, en realidad es de índole ternaria. Lo experimentamos en tres grados. Primero de tal manera como lo usamos al entendernos de hombre a hombre en la vida cotidiana trivial, empleando las palabras que fluyen de hombre a hombre para la configuración de esta vida trivial. Quien siente lo viviente del lenguaje, y principalmente quien vive en el mismo desde el punto de vista clarividente, no puede sino sentir tal empleo como un menoscabo del lenguaje. Quizá se podría decir que esto significa hablar mal de la vida.

Pero se trata de que el vidente reconoce que no todo puede ser perfecto, y por lo tanto no tiende a crear perfección donde necesariamente tiene que haber imperfección. Los árboles no sólo crecen, sino también se secan. Así también en la vida tiene que existir lo imperfecto para que se pueda generar lo perfecto. De su calidad primitiva el lenguaje ha sido rebajado a un

grado inferior. Y sobre la base de cómo empleamos el lenguaje en la vida, sólo podríamos convertirnos en doctrinarios, y de un estado seco y pedante haríamos un ser sin vida, sin alcanzar nada positivo. Las voces no tienen valor por sí mismas, pues el idioma vive en su propio nivel como algo propio de un pueblo, como producto artístico, y no tiene forma prosaica. El lenguaje no lo tenemos para servirnos del mismo como medio de entendimiento en la vida cotidiana, antes bien, como expresión del Espíritu del Pueblo es una creación artística. Lo degradamos, pero por necesidad, al reducir a la prosa de la vida lo que en realidad es una creación artística. Sólo adquiere su esencia en las creaciones poéticas de un pueblo, cuando realmente impera el espíritu del idioma. He aquí la segunda manera de como vive el lenguaje.

La tercera manera sólo se experimenta en el ámbito de la clarividencia. Pero se está en una situación curiosa, pues no existen las voces lingüísticas para poder expresar lo que se tiene como visión. Realmente no existen. Lo que se tiene como visión espiritual no es posible expresarlo de la misma manera como en cualquier idioma se aprende a hablar y se emplean las palabras para expresar lo que se quiere. No existen voces acuñadas para ello. Por esta razón el clarividente tiene la necesidad de buscar otro modo de expresarse, y siempre se esfuerza por encontrar las palabras para decir lo que intenta. Le es preciso decir algo mediante una frase que aproximadamente expresa lo correspondiente, y luego tiene que agregar otra frase de un contenido similar, confiando en la buena voluntad de los oyentes para esclarecer una frase por la otra. Cuando falta esta buena voluntad la gente tiende a imputarle contradicciones. Quien realmente tenga que expresar lo que le da la clarividencia debe actuar a través de contradicciones que tienen que aclararse recíprocamente, puesto que la verdad se halla en el medio. Tomándolo en consideración lo lingüístico conduce a algo que ya en este

campo pone de manifiesto la relación entre lo artístico y la clarividencia. El clarividente necesita poder contar con la buena voluntad para que el oyente principalmente tome en consideración la manera de cómo él dice algo, y no tanto el mero contenido de lo que dice; él se esfuerza por dar más importancia a cómo expresa algo que al contenido como tal. Con el tiempo el clarividente logra hacer resurgir en sí mismo el espíritu creador del lenguaje que obraba antes de haberse generado lenguaje alguno, penetrar en la esencia de las voces y en su genio, sumergirse en él anímicamente. El percibe cómo la vocal se introduce, cómo una vocal fluye ora en este, ora en aquel lenguaje. Para colocarse en el estado creador lingüístico, especialmente el de su pueblo, el vidente se ve precisado a expresarse más bien a través del cómo que por medio del qué del contenido. Esto permite diferenciar artística y clarividentemente los distintos grados que en el lenguaje existen uno al lado de otro. Los mismos no pueden estorbarse, porque se experimentan separadamente; antes bien pueden fomentarse puesto que, viviendo uno al lado de otro, echan su luz recíprocamente. Puede venir el tiempo en que el artista ya no se sentirá contrario a la clarividencia, ni el clarividente frente al artista. Pues todo lo que existe como clarividencia no genuina, lamentablemente tiende demasiado hacia la pedantería suprasensible. Hacer aparecer como percepción visionaria todo cuanto no se percibe de un modo exterior sensible, es hostil a lo artístico, mientras que lo que la conciencia clarividente en realidad capta del mundo espiritual, es en verdad lo que también vive inconscientemente en la creación y en el sentimiento artísticos. Por lo general se piensa que la clarividencia de que aquí hablamos es algo totalmente ajeno a la vida humana; pero sin embargo pertenece a ella, sólo que se encuentra en una esfera donde no se la advierte.

Hay una gran diferencia entre el hallarme frente a una planta, un mineral, un animal, o un ser humano.

Los objetos exteriores causan sobre mí una impresión a través de lo que ellos son sobre la base del actuar de mis órganos sensorios. Pero al hallarse un hombre frente a otro hombre los sentidos causan un efecto bien distinto. En nuestro tiempo no se está inclinado a la captación de lo espiritual. Se suele decir que en diversos campos el materialismo ha sido superado. Ciertamente hay quienes lo afirman, pero se dice: si estoy frente a un hombre percibo la forma de su nariz y según tal forma de la nariz deduzco que se trata de un ser humano. Es una deducción analógica; es decir, algo que realmente no existe. Quien es capaz de percibir el mundo clarividentemente, sabe donde existen deducciones; esas deducciones por lo análogo no existen. La percepción del alma del hombre es espontánea, de tal manera que el aspecto de lo exterior-sensible del hombre se anula. Es muy importante tenerlo en cuenta con respecto a otro arte, el que nos hace comprender la manera de cómo se relacionan entre sí la clarividencia y el arte.

Cuando nos hallamos frente a un hombre, le miramos y no sabemos que lo que de él aparece, nos aparece de tal manera que se anula a sí mismo, haciéndose espiritualmente transparente. Cada vez que estoy frente a un hombre, le percibo clarividentemente. Cuando un hombre se halla frente al clarividente, a éste se le presenta un singular problema: lo misterioso del encarnado. Al tener ante sí a un hombre el vidente percibe el encarnado, no en estado quieto, sino en movimiento oscilante; él percibe al hombre en un estado en que empalidece el semblante que por lo común aparece en el hombre; luego percibe que el hombre, con más calor, aparece más sonrojado de lo que realmente está. La figura física oscila entre ambos estados de modo que para el clarividente aparece como si la figura humana cambiase, sonrojándose por el pudor y empalideciendo por el miedo, como si constantemente estableciese el estado normal entre los sentimientos de pudor y de miedo, al igual que el péndulo tiene su posición de equi-

librio entre la oscilación hacia ambos lados. El encarnado tal como exteriormente se nos presenta es un estado intermedio, mientras que el encarnado de la visión espiritual depende de algo que para el hombre queda en lo inconsciente: posibilita la visión inconsciente "entre bastidores". Como el clarividente percibe el encarnado humano de tal manera que él ve en el mismo lo anímico en lo sensible, esto es que el vidente percibe en el encarnado lo sensible-suprasensible, así también todo lo que como colores, como formas existe en el mundo exterior, paso a paso se transforma de modo que él lo percibe espiritualmente. Lo ve de tal manera que en todo cuanto comúnmente da la impresión de colores y formas, él percibe lo interior. Lo elemental de esto se encuentra en la "Teoría de los colores" de Goethe, en la parte que trata de lo sensible-ético. Toda esta teoría se convierte en experiencia interior, pero de tal manera que el vidente vive en lo espiritual correspondiente. Lo demás del mundo espiritual también lo experimenta de la misma manera como comúnmente él experimenta los colores. En mi libro "Teosofía" se explica que lo anímico se percibe en forma del aura humana, y se la describe en colores. Hombres triviales que no consideran las cosas debidamente, pero también escriben libros, piensan que el clarividente describe el aura partiendo de la opinión de que efectivamente se eleva un vaho, una nebulosidad. Pero el vidente tiene una experiencia espiritual, y cuando dice que el aura es azul, él habla de una experiencia anímico-espiritual comparable con la percepción del color azul. En general él describe lo vivido en el mundo espiritual como algo análogo a lo que se experimenta por los colores del mundo sensible.

Con lo que precede se alude a lo que el clarividente experimenta frente al arte pictórico. Se trata de una experiencia distinta de la que se tiene frente a cualquier otro arte. Frente a todo otro arte se tiene la sensación de sumergirse en el elemento artístico mismo.

Se vive en el elemento y se llega a un determinado límite en que cesa la clarividencia. Si prosiguiera viviendo en el elemento, el clarividente tendría que poner un color acá y otro allá; lo que experimentaría prosiguiendo, él lo tendría que expresar todo a través de colores. En la pintura lo antedicho le llega desde el otro lado. Cuando el pintor va creando lo que por lo claro y lo obscuro se forma, resulta que su trabajo, si es realmente artístico, llega exactamente hasta el punto en que el arte pictórico se encuentra con la clarividencia, es decir, donde comienza lo clarividente. La clarividencia a su vez llega exactamente hasta donde, si se quisiera extenderla hacia afuera, se debería empezar a pintar. Si se tiene una idea clarividente concreta, se sabe entonces: aquí habría que dar una pincelada de tal color junto a otra de otro color. Y se comienza a comprender el secreto del color, a comprender lo que se expresa en mi drama-misterio "La Puerta de la Iniciación" de que la forma es el producto del color, y que dibujar líneas es en realidad una mentira artística, pues la línea no existe. No hay una línea como deslinde del mar contra el cielo, sino que el límite está donde se tocan los colores. Puedo recurrir al método de poner una línea, pero no será más que el efecto del tocarse los colores. Se llega a conocer los secretos inherentes al color. Se aprende que tiene lugar un íntimo movimiento, quiere decir que existe un movimiento viviente en lo que se pinta. Se sabe, por ejemplo: esto exige emplear el azul de un modo definido. Se vive con lo que al color le es inherente. Lo peculiar consiste en que en la pintura se tocan lo anímico, lo artístico y lo creativo.

Cuando se llegue a comprender de qué se trata, se percibirá que lo que se entiende por clarividencia puede armonizar perfectamente con la creación artística y que ambas esferas pueden estimular y fecundar la una a la otra mutuamente. Pero cada vez más se hará evidente que no debería juzgar, sobre la base de fun-

damentos abstractos, quien jamás haya usado un pincel y no sabe nada acerca de lo que se puede hacer. La crítica aislada del arte, la crítica por criticar quizás ha de retirarse cuando se haga realidad la amistad entre el arte y la clarividencia. Pero justamente lo que aquí se entiende por ciencia espiritual moderna, es algo totalmente distinto de lo que en el pasado se ha llamado y todavía ahora se llama estética. Artistas me han dicho que a la gente de semejante teoría se la denomina deleitantes estéticos (ästhetische Wonnegrunzer). Pero esto no toca lo que aquí queremos decir, sino que nos referimos a la vida dentro del mismo elemento en el que el artista también vive, sólo que el clarividente experimenta en lo puramente espiritual lo que el artista está creando. Pienso que esto pertenece a mucho de lo que actúa promoviendo la cultura humana, y creo que cesarán los tiempos en que se opinaba que lo elemental y primario sufre menoscabo por lo que el espíritu investiga.

Christian Morgenstern ha dicho: Quien todavía cree que no hace falta concebir en ideas claras lo que como lo espiritual vive en el mundo, y se limita a alcanzarlo por el sombrío y místico abismarse, se parece al analfabeto que toda la vida quiere dormir con el libro elemental bajo el cabezal.

Vivimos en el tiempo en que mucho de lo subconsciente debe elevarse a la plena conciencia, y la clarividencia sólo alcanzará la posición adecuada, cuando llegue a trascender toda filosofía y a sentirse afín con la creación artística. También creo que en este campo hay algo que se relaciona con las cuestiones importantes de la evolución de la humanidad. Cada vez más se comprenderá que el mundo suprasensible constituye la base del mundo sensible. Lo que se alcanza a conocer por medio de la visión suprasensible no puede ser un aditamento arbitrario a la vida; en cambio, la verdad es lo que a raíz de la experiencia del mundo Goethe ha dicho: "Cuando la naturaleza comienza a revelarse a uno su

secreto manifiesto, él siente un deseo irresistible de su intérprete más digno, el arte".

Quien quiera comprender cómo el arte contribuye a la vida humana y a la evolución ulterior de la humanidad, y quien realmente a través del sentimiento llegue a comprender y a través de la comprensión a sentir lo que es la esencia del arte, ha de consentir en que el progreso de la misma se favorece por la clarividencia, y que en el porvenir ésta será algo que unánimemente con el artista actuará fecundando y promoviendo la evolución cultural.

EL ORIGEN SUPRASENSIBLE

DE LO ARTISTICO

Dornach, 12 de setiembre de 1920

Para satisfacer las necesidades de la evolución de la humanidad será preciso ampliar la conciencia del individuo con respecto a todos los campos de la vida. En nuestro tiempo la humanidad vive de tal manera que todo cuanto hace y emprende, en el fondo sólo lo relaciona con lo que sucede entre el nacimiento y la muerte. En todo lo que tiene lugar solamente se toma en cuenta la vida que transcurre entre el nacimiento y la muerte; y para alcanzar nuevamente condiciones adecuadas a la vida humana será esencialmente necesario una orientación más amplia que la delimitada por dicho espacio de tiempo de la vida que se caracteriza por las condiciones correspondientes. Nuestra vida abarca lo que somos y hacemos entre el nacimiento y la muerte, como asimismo lo que somos y hacemos entre la muerte y un nuevo nacimiento. En nuestra época materialista muy poco somos conscientes en qué medida repercute en la vida actual la transcurrida entre la muerte y el nacimiento, antes de haber descendido a la vida del presente por el nacimiento, o bien, por la concepción; por otra parte, tampoco se es consciente de que en esta vida en el cuerpo físico suceden cosas que a su vez determinan lo que ha de suceder en la vida después de la muerte. En esta conferencia vamos a hablar de algunos aspectos que podrán mostrarnos

que ciertas esferas culturales se desarrollarán y se situarán dentro de toda la vida humana de una manera distinta, si la conciencia del hombre se extiende —y deberá extenderse— incluso sobre la vida en los mundos suprasensibles.

Creo que si el hombre contempla nuestra vida artística en toda su amplitud, surgirá en él una pregunta. Consideremos una vez en tal sentido la vida suprasensible. Esto ha de conducirnos a un resultado que después también podrá servir para la contemplación de la vida social.

En lo esencial conocemos las artes principales: la escultura, la arquitectura, la pintura, la poesía, la música, y en virtud de ciertos fundamentos de la vida y del conocimiento antroposóficos, sumamos a dichas artes la de la euritmia. La aludida pregunta que con respecto a la vida artística podría surgir, sería esta: ¿Cuál es el motivo real y positivo que nos induce a desenvolver artes en la vida humana? En la época materialista es cierto que el arte sólo se basa en la realidad inmediata que transcurre entre el nacimiento y la muerte, pues en esta época ocurre ciertamente que el origen suprasensible de lo artístico ha caído en el olvido y que más o menos sólo se intenta imitar lo que existe en la naturaleza sensible exterior. Sin embargo, quien realmente tenga profundos sentimientos frente a la naturaleza como asimismo con relación al arte, ciertamente no estará de acuerdo con tal imitación, por medio del arte, de lo existente en la naturaleza, esto es, con el naturalismo; pues siempre habrá que preguntar de nuevo: ¿Es posible, por ejemplo, que el mejor paisajista, como por encanto, haga aparecer sobre el lienzo la belleza de un paisaje que la naturaleza nos presenta? Quien posee el justo discernimiento con respecto a lo artístico ha de llegar, aun frente a la mejor captación de un paisaje, al sentimiento caracterizado en el prólogo a mi drama-misterio "La Puerta de la Iniciación": que ninguna imitación de la naturaleza jamás

podrá alcanzar la belleza de la naturaleza misma. Para quien sepa juzgarlo correctamente, el naturalismo ha de evidenciarse como contrario al justo sentimiento. Por lo tanto, tal persona sólo ha de considerar como justificado lo que en el arte trasciende de alguna manera lo natural y que, siquiera por la manera de presentarlo, trata de dar algo distinto de lo que la naturaleza como tal puede mostrar al hombre. Pero después de todo ¿a raíz de qué nos decidimos, como hombres, a desarrollar el arte? ¿Por qué trascendemos la naturaleza en la escultura, en la poesía?

Quien adquiera el sentido de las fuerzas evolutivas del mundo advertirá que, por ejemplo, en la escultura, de un modo particular, se tiende a dar expresión a la forma humana; que a través de la escultura de la forma se trata de dar expresión a lo humano; que creando una obra de arte plástica en la forma humana, no podemos, imitando simplemente lo que se nos presenta como forma natural humana, expresar por medio de la misma lo que ella lleva en sí como íntima cualidad anímica, como lo característico del encarnado y lo demás, aparte de la forma. Sin embargo creo que con el tiempo el escultor de la forma humana se elevará a un sentimiento peculiar, y no tengo la menor duda de que el artista plástico griego tenía el sentimiento a que me refiero, y que sólo en la época materialista se ha perdido dicho sentimiento.

Me parece que el escultor de la forma humana, cuando crea la forma plástica de la cabeza, tiene un sentimiento bien distinto del que tiene al crear la otra parte del cuerpo. En el trabajo escultórico las dos cosas en realidad son totalmente distintas, la una de la otra: la formación plástica de la cabeza y la de las demás partes del cuerpo. Si cabe la expresión, diría: trabajando en la formación plástica de la cabeza humana, se tiene la sensación de que el material constantemente absorbe las fuerzas de uno tratando de hacerlas penetrar en sí (en el material), mientras que formando artística-

mente la otra parte del cuerpo humano, se tiene la sensación de que por todas partes injustificadamente uno pincha al cuerpo, lo aprieta, lo empuja desde afuera hacia adentro. Se tiene la sensación de formar la otra parte del cuerpo de afuera, y de modelar las formas de afuera; la sensación de que, al labrar el cuerpo, se trabaja hacia adentro, y que al modelar la cabeza, se trabaja hacia afuera.

Me parece que se trata de un sentimiento significativo en el trabajo escultórico, un sentimiento que con seguridad el artista griego aún tenía y que precisamente se ha perdido en la época naturalista en que se ha empezado a ser esclavo del modelo. Surge la pregunta: ¿en qué se origina tal sentimiento cuando se intenta esculpir la figura humana con orientación hacia lo suprasensible?

Todo lo descripto guarda relación con problemas profundos pero antes de tratar esta cuestión quisiera hacer mención de otro punto. Tengan ustedes presente que con respecto a la escultura y la arquitectura se tiene el fuerte sentimiento de cierta intimidad de lo que se experimenta a pesar de que ambas aparentemente trabajan exteriormente en el material físico: en la arquitectura se siente íntimamente la dinámica; se tiene la íntima sensación de que la columna sostiene el travesaño y que la columna llega a formar el capitel. Lo creado exteriormente se experimenta íntimamente. Algo similar se experimenta con respecto a la escultura.

Tales sentimientos no surgen con respecto a la música ni mucho menos con respecto a la poesía. En cuanto a ésta me parece que se siente claramente —expresándolo de un modo drástico— como si las palabras, que hasta cierto grado, hablando en prosa, se retienen en la laringe, cuando se trata de ponerlas en versos, se escapasen y exigiesen que se corra tras ellas. Las palabras se hallan en la atmósfera circundante, mucho más que en lo interior humano. El arte poético se siente de un modo mucho más exterior que la arquitectura

y la escultura. En cuanto a lo musical ocurre ciertamente lo mismo, si se presta atención, pues también los sonidos musicales viven en todo el ambiente circundante. La música nos hace olvidar el espacio y el tiempo, o por lo menos el espacio, y se vive afuera de sí mismo en el sentimiento moral. No se tiene la sensación como en el arte poético de que hay que correr tras las figuras creadas; pero sí se tiene la sensación de que se debe penetrar nadando en un elemento que se extiende hacia todos los lados y que nadando uno se disuelve a sí mismo.

De este modo se empieza a matizar ciertos sentimientos con respecto a la naturaleza de lo artístico, es decir, se les da a esos sentimientos caracteres bien definidos. Lo que acabo de describir y que, como yo creo, ha de comprenderlo quien tenga un fino sentimiento artístico, es algo que no se puede experimentar cuando se observa un cristal o cualquier otro producto mineral de la naturaleza, o bien una planta o un animal o la realidad de un hombre físico. Con respecto a toda la naturaleza físico-sensible exterior se tiene otra sensación y otros sentimientos que los que acabo de describir con relación a distintos campos artísticos.

Se puede hablar del conocimiento suprasensible como transformación del conocimiento abstracto común en el conocimiento clarividente, señalándolo también como conocimiento que se vive interiormente. No tiene sentido exigir que en cuanto a regiones superiores se deben dar pruebas de la misma manera lógica pedante como esto se hace en las ciencias naturales corrientes, en las matemáticas, etc. Al profundizar los sentimientos que surgen cuando se pone la atención en las artes, se llega a experimentar singulares estados anímicos interiores. Se forman estados anímicos de característica bien definida cuando en el alma verdaderamente se experimenta lo escultórico, lo arquitectónico, cuando se vive la dinámica etc. de la arquitectura, la encorvadura de la forma escultórica. Resulta que el mundo interior del

sentimiento toma un camino particular. Se está frente a una experiencia anímica muy parecida a la memoria. Quien experimente lo característico de la recordación, de la memoria, descubrirá que el modo de sentir lo arquitectónico y lo escultórico se asemeja al proceso interior de la recordación. Pero la recordación a su vez es de un grado superior. Con otras palabras: Por dicha manera de sentir lo arquitectónico y lo escultórico uno se aproxima a la experiencia anímica que el investigador espiritual conoce como el acordarse de estados prenatales. Efectivamente, la manera de como se vive entre la muerte y un nuevo nacimiento en relación con todo el universo, con la sensación de moverse en ciertas direcciones, como espíritu anímico o alma espiritual, encontrándose con diversos seres y estando en equilibrio con respecto a otros seres; en fin, lo que se vive y se experimenta entre la muerte y un nuevo nacimiento, primero se recuerda de un modo subconsciente, y efectivamente se reproduce en el arte arquitectónico y en la escultura.

Y si desde lo profundo del alma descubrimos en la escultura y en la arquitectura esa singular relación, nos damos cuenta de que en estas artes en realidad nos proponemos hacer aparecer de alguna manera y como por encanto, en el mundo físico sensible, lo vivido en el mundo espiritual antes del nacimiento, o bien, antes de la concepción. Cuando construimos casas, no según el principio de la utilidad, sino arquitectónicamente hermosas, entonces reproducimos las condiciones dinámicas, tal como las mismas surgen del recuerdo de experiencias, como por ejemplo sentimientos de equilibrio, de formas oscilantes, etc., vividos en el transcurso del tiempo entre la muerte anterior y el nacimiento a esta vida.

De este modo se descubre el por qué el hombre ha llegado a desarrollar la arquitectura y la escultura como artes. En su alma se hacía sentir lo experimentado entre la muerte y el nuevo nacimiento; él quería sacarlo y colocarlo ante sí de alguna manera, y así creó la arqui-

tectura y la escultura. El hecho de que en su evolución cultural la humanidad haya desarrollado dichas artes, esencialmente tiene su origen en la reminiscencia en el alma humana de la vida entre la muerte y el nacimiento, de modo que por un impulso interior el hombre se propone: al igual que la araña hace su telaraña, él tiene el deseo de dar forma visible a lo experimentado entre la muerte y el nuevo nacimiento. De esta manera él trae lo vivido antes del nacimiento a la vida físico-sensible; y lo que se nos presenta en el conjunto de las obras de arte arquitectónicas y escultóricas, no es otra cosa que la realización de los recuerdos inconscientes de la vida entre la muerte y el último nacimiento.

Podemos decir que esto nos da realmente la respuesta a la pregunta por qué el hombre desarrolla las artes. Si el hombre no fuera un ser suprasensible que entra en esta vida a través de la concepción, o bien, por el nacimiento, seguramente no se dedicaría a desarrollar la escultura, ni tampoco la arquitectura.

Además, sabemos que existe una peculiar relación entre dos, o bien, entre tres vidas terrenales sucesivas. Lo que ahora se posee como la cabeza humana, es, por cierto, en sus fuerzas formativas, la transformación del cuerpo sin cabeza de la encarnación anterior, y lo que se posee como cuerpo, va a transformarse en la cabeza de la próxima encarnación. La cabeza humana tiene un significado distinto del resto: es de origen viejo; es la transformación del cuerpo de la vida anterior. Las fuerzas de la vida entre la muerte al finalizarse la vida anterior y el nacimiento de ésta, han modelado esta forma exterior de la cabeza, mientras que el cuerpo de ahora lleva en sí las fuerzas latentes que se desarrollarán en la próxima vida terrenal.

He aquí la causa del por qué la cabeza suscita en el escultor otros sentimientos que la otra parte del cuerpo humano. Observando la cabeza él siente algo así como lo siguiente: la cabeza tiende a aspirarle, porque está formada por fuerzas provenientes de la encarnación

anterior y que se manifiestan en sus formas actuales. Frente a las demás partes, el escultor experimenta algo así como esto: al esculpirlas siente el impulso de penetrar, o bien de ejercer una presión, y otros sentimientos parecidos, porque en esas partes del cuerpo se hallan las fuerzas espirituales que conducen más allá de la muerte, a la próxima encarnación. Esta diferencia radical en el cuerpo humano entre lo pasado y lo futuro, la siente el escultor muy marcadamente, de modo que en el arte escultórico encuentran su expresión las fuerzas formativas del cuerpo físico que conducen de encarnación en encarnación. Lo que más profundamente se halla en el cuerpo etéreo como portador de nuestro equilibrio, de nuestra dinámica, se expresa más bien en el arte arquitectónico.

Esto nos dice que en realidad no es posible comprender la vida humana en su totalidad, si no se toma en consideración la vida supraprensible, si con toda seriedad no se contesta la pregunta: ¿A qué se debe que desarrollamos arquitectura y escultura? El que los hombres se resisten a tomar en consideración el mundo suprasensible, se debe a que no se deciden a contemplar de la justa manera las cosas de este mundo.

Bien mirado, ante las artes que revelan un mundo espiritual la mayoría de los hombres se encuentra como el perro frente al lenguaje humano. El perro oye el lenguaje humano y probablemente lo toma por ladrar. No capta el sentido de las palabras, a menos que se trate de un fenómeno milagroso, como hace poco hubo un caso que ha producido sensación entre gentes que se dedican a semejantes artes inútiles. El hombre vive con las artes que en realidad hablan del mundo suprasensible por el cual él ha pasado, pero en esas artes el hombre no percibe lo que ellas en verdad revelan.

Tomemos ahora como ejemplo el arte poético. Para el que verdaderamente sepa sentir el arte poético, resulta que la verdadera poesía es la realizada por todo el ser del hombre. Empero, cuando se caracterizan se-

mejantes cosas, siempre hay que tener presente que con respecto a la poesía son válidas —con alguna variante— las palabras de **J. C. Lichtenberg** (1742-99) de que obras poéticas se producen el noventa por ciento más de lo necesario para la felicidad de la humanidad terrena, y de lo que realmente es arte verdadera. Y ¿qué hace la poesía? No se limita a la prosa. Da forma poética a la prosa, dándole compás y ritmo. Hace algo que el hombre prosaico considera como superfluo para la vida: da forma peculiar a lo que, ya en su forma común, expresaría el sentido que se intenta darle. Si por la recitación de una poesía verdaderamente artística se alcanza sentir lo que el poeta hace por la transformación del contenido prosaico, también se llega a un peculiar carácter de los sentimientos. Ciertamente, no se tiene la sensación de que se trate de una poesía, si únicamente se considera el mero contenido prosaico de los versos, sino que la sensación poética se da por la manera de cómo las palabras se expresan a medida y cadencia determinadas, por aliteración, asonancia y otras cosas que se deben a la manera de cómo se ha dado forma al contenido prosaico; y todo esto es lo que debe encontrar expresión por medio de la recitación. Se cree recitar artísticamente si se subraya el mero contenido prosaico; pero esto no es lo adecuado, no obstante lo supuestamente más profundo que se lo haga aparecer. Si se logra suscitar en sí mismo el peculiar matiz del sentimiento que incluye la sensación de lo poético, se llega a decirse: con ello se trasciende el sentir común que queda pegado a los objetos de la existencia sensible, mientras que ésto no ocurre en la creación poética. Ya lo he caracterizado diciendo: lo que tiene carácter poético vive más bien en la atmósfera circundante; o también: se siente el intenso impulso de salir de sí mismo, a fin de vivir verdaderamente con las palabras del poeta, fuera de sí.

Esto se debe a que por la creación poética se coloca fuera de sí mismo lo que entre el nacimiento y la muer-

te no se puede conocer; se da forma a lo anímico que, si uno se contenta con lo que nos da la vida entre el nacimiento y la muerte, se lo puede dejar de tocar, ya que se puede muy bien vivir hasta la muerte sin otra cosa que contentarse con lo meramente prosaico como contenido de la vida. Pero ¿por qué surge el deseo de añadir al mero contenido prosaico el ritmo, la asonancia, la aliteración y las rimas? Pues bien, porque se tiene en sí mismo más de lo que se necesita hasta la muerte y porque se tiene el impulso de dar forma durante la vida a lo que por lo demás se tiene en sí mismo sin necesidad de tocarlo hasta la muerte. Esto es previsión de la vida que sigue a la muerte. En virtud de que ya se lleva en sí mismo lo que sigue después de la muerte, se siente el impulso en vez de hablar simplemente, hablar poéticamente. Y así como la escultura y la arquitectura están en relación con la vida prenatal, como las fuerzas que tenemos en nosotros provenientes de la vida prenatal, la poesía se relaciona con la vida que transcurre después de la muerte, es decir con las fuerzas que ya están en nosotros para la vida después de la muerte: es más bien el yo que vive aquí entre el nacimiento y la muerte, el yo que pasa por la puerta de la muerte y que después sigue viviendo y que ya ahora lleva en sí las fuerzas que se expresan en la poesía.

Ahora hemos de agregar que es el cuerpo astral el que ya ahora vive en el mundo de los sonidos y que forma el mundo de los sonidos en melodías y armonías, las que durante la vida no las encontramos allí afuera en el mundo físico, porque ya se halla en nuestro cuerpo astral lo que el mismo experimenta después de la muerte. Sabemos que sólo por cierto tiempo después de la muerte llevamos en nosotros el cuerpo astral, hasta que también nos desprendemos del mismo. No obstante, este cuerpo astral realmente lleva en sí mismo el elemento musical; pero lo tiene en sí mismo de tal manera como lo siente aquí entre el nacimiento y la muer-

te en su elemento vital, el aire. Necesitamos el aire para tener un medio que nos permita sentir lo musical.

En el momento de haber llegado después de la muerte a la etapa en que nos desprendemos del cuerpo astral, también dejamos todo lo que recordamos de lo musical de esta vida terrenal. Pero en el mismo momento cósmico lo musical se transforma en la música de las esferas. Quedamos independientes de lo que sentimos en el aire como lo musical y ascendemos a lo musical que es la música de las esferas, pues lo que aquí se experimenta en el aire como música, es la música de las esferas en las alturas. El reflejo de la misma penetra en el elemento aéreo, se densifica y se convierte en lo que experimentamos como la música terrestre y que impregnamos en nuestro cuerpo astral; esto es lo que transformamos y que sentimos mientras poseemos el cuerpo astral. Después de la muerte nos desprendemos del cuerpo astral y entonces —si se permite la expresión banal— nuestro elemento musical da un salto hacia la música de las esferas. De la manera expuesta se nos presenta en la música y en la poesía una anticipación de lo que es nuestro mundo, nuestra existencia después de la muerte. Sentimos lo metafísico en dos direcciones, y así nos aparecen las cuatro artes.

¿Y la pintura? Existe un mundo espiritual detrás del mundo de los sentidos. El físico groseramente materialista, o el biólogo, hablan de átomos y moléculas detrás del mundo sensible. Pero no se trata de moléculas y átomos. Detrás de lo sensible hay entidades espirituales, existe un mundo espiritual, el mundo en que vivimos entre el dormirse y el despertar. Ese mundo que traemos del sueño, es el mundo que en verdad nos ilumina cuando pintamos, de modo que hacemos aparecer en el lienzo, o bien en el fondo respectivo, el mundo espiritual espacialmente circundante. Por esta razón, cuando se pinta, hay que poner cuidado especial en partir de lo que es el color, no de la línea, pues en el arte pictórico la línea miente. La línea siempre es algo relacionado con la recor-

dación de la vida prenatal. Para pintar con la conciencia extendida sobre el mundo del espíritu, es preciso pintar partiendo de lo que da el color. Y sabemos que en el mundo astral se vive en los colores. Al entrar en el mundo en que vivimos entre el dormirse y el despertar, vivimos en el ámbito de los colores. Y el modo de cómo nos proponemos crear la armonía de los colores, cómo queremos poner los colores en el lienzo, consiste precisamente en el impulso: hacemos penetrar en nuestro cuerpo despierto, hacemos fluir en el mismo lo experimentado entre el dormirse y el despertar, y el pintor lo quiere trasladar al lienzo. Aquí también vemos que por medio del arte pictórico se transmite lo suprasensible, de modo que en realidad todas las artes están relacionadas con lo suprasensible. Para el que lo siente de la justa manera, la pintura es la revelación del mundo espiritual que en el espacio nos circunda y que desde el espacio nos penetra, el mundo en que estamos entre el dormirse y el despertar. La escultura y la arquitectura son testigos del mundo espiritual en que vivimos entre la muerte y un nuevo nacimiento, antes de la concepción, antes del nacimiento; la música y la poesía son testigos de lo que experimentamos post mortem, después de la muerte. Así penetra en nuestra vida terrenal físico-sensible lo que nos hace participar de la existencia del mundo espiritual. Si lo que el hombre produce como arte, lo consideramos de un modo trivial, como únicamente relacionado con lo que transcurre entre el nacimiento y la muerte, le quitamos a la creación artística todo su sentido; pues mediante esta creación absolutamente se traen mundos espirituales al mundo físico-sensible. Y sólo porque al hombre le impulsa lo que lleva en sí de la vida prenatal, porque en el estado de vigilia le impulsa lo que de la vida suprasensible él lleva en sí durante el sueño, porque le impulsa lo que ya ahora tiene en sí y que ha de formarle después de la muerte, él coloca en el mundo de la vida física, la arquitectura, escultura, pintura, música y

poesía. El que generalmente los hombres no hablan de los mundos suprasensibles, simplemente se debe a que tampoco comprenden el mundo sensible, ante todo se debe a que no comprenden ni lo que antaño la cultura humana espiritual había conocido, pero que se ha perdido, convirtiéndose en exterioridad: el arte.

Si llegamos a comprender el arte, el mismo se evidencia como la verdadera prueba de la inmortalidad humana y de la existencia humana prenatal. Esto es lo que necesitamos para que la conciencia humana se extienda más allá del horizonte delimitado por el nacimiento y la muerte, y para enlazar lo que nos da la vida físico-terrenal con la vida metafísica.

Si la creación artística parte del conocimiento que, como la ciencia espiritual de orientación antroposófica conduce al conocimiento del mundo espiritual con la realidad del mundo espiritual en el pensar, sentir y querer del hombre, se tendrá con ello el suelo matriz para el arte que en cierto modo reúne sintéticamente lo prenatal y lo post mortem.

Consideremos también la euritmia. En ella ponemos en movimiento el cuerpo humano mismo. Preguntemos: ¿Qué es lo que ponemos en movimiento? Ponemos en movimiento al organismo humano de tal manera que se mueven sus extremidades. Los miembros del cuerpo son lo que principalmente extiende el resultado de su actuar a la vida terrenal siguiente, son lo que prepara el futuro, lo que viene después de la muerte. ¿Pero cómo realizamos en la euritmia los movimientos de las extremidades? Estudiamos de un modo sensible-suprasensible cómo desde la cabeza —por las predisposiciones intelectuales y por la facultad sensitiva del tórax— se formaron por lo proveniente de la vida terrenal anterior, la laringe y todos los órganos de la voz. Enlazamos directamente lo prenatal con lo que viene después de la muerte. En cierto modo nos basamos solamente en aquello de la vida terrenal que ahora es el material físico: el organismo humano mismo como el instrumento

de la euritmia. Pero damos expresión a lo que íntimamente estudiamos, esto es, lo que en el organismo humano tiene su origen en la vida terrenal anterior y lo traspasamos a los miembros del cuerpo, es decir a lo que preforma la vida después de la muerte. En la euritmia hacemos aparecer la expresión y el movimiento del organismo humano que dan la visible prueba exterior de que la vida del hombre se extiende al mundo espiritual. Mediante la euritmia enlazamos el ser humano directamente con el mundo suprasensible.

Dondequiera que por el verdadero sentir artístico se realice arte, éste es el testimonio de la relación del ser humano con los mundos suprasensibles. Y si en nuestro tiempo en cierto modo el hombre está llamado a acoger a los dioses en sus propias fuerzas anímicas, de modo que él no solamente aguarda con fe que los dioses le traigan esto o aquello, sino que se decide a actuar como si los dioses viviesen en su voluntad activa, ha llegado el momento —si la humanidad lo quiere sentir— en que de las artes objetivas de creación exterior, el hombre ha de pasar a un arte que en el futuro llegará a tomar dimensiones y formas cada vez más pronunciadas: un arte que de un modo espontáneo expresa lo suprasensible. ¡No puede ser de otra manera! La ciencia espiritual quiere expresar lo suprasensible mismo, por lo tanto también tiene que engendrar un arte de característica suprasensible.

Paso a paso la aplicación pedagógico-didáctica de la euritmia educará a hombres que por tal educación lo sentirán lo más natural que ellos son seres suprasensibles, porque mueven sus manos, sus brazos, sus piernas de tal manera que en estos miembros actúan las fuerzas del mundo suprasensible. Es por cierto el alma humana, el alma suprasensible, que en la euritmia conduce al movimiento; es la expresión viviente de lo suprasensible que se pone de manifiesto en los movimientos eurítmicos.

Todo lo que la ciencia espiritual trae, efectivamen-

te está en íntima concordancia entre sí. Por un lado se lo da para que la vida por la que pasamos se comprenda más intensa y profundamente y para aprender a dirigir la mirada sobre las pruebas vivientes que se nos presentan con respecto a lo prenatal y lo inmortal de nuestra existencia; por el otro lado penetra en la voluntad humana lo que en el ser humano es el elemento suprasensible.

Lo expuesto es la consecuencia inherente a la aspiración científico-espiritual, si la misma es de orientación antroposófica, y que conducirá a ampliar la conciencia humana. El hombre ya no ha de andar por el mundo como lo ha hecho en la época materialista, quiere decir que con la vista solamente abarca lo que existe entre al nacimiento y la muerte; quizás con la fe en algo que fuera de ello existe y que le da salvación y redención, sin que de ello tenga una clara idea, y sobre lo cual sólo oye la prédica sentimental; en fin algo de que sólo le queda un contenido vacío. La ciencia espiritual volverá a dar al hombre un contenido verdadero de los mundos espirituales, y le librará de la vida en lo abstracto, de la vida que se limita al pensar entre el nacimiento y la muerte y que a lo sumo acoge lo que por medio de palabras poco precisas alude a un mundo suprasensible. La ciencia espiritual dará al hombre la conciencia de un horizonte más amplio que, dentro del actuar y vivir en el mundo físico, le permitirá sentir el mundo suprasensible. En nuestro tiempo andamos por el mundo, y a la edad de treinta años sabemos que lo que poseemos lo hemos aprendido a los diez, a los quince años, y lo recordamos. Si a los treinta años estamos leyendo, recordamos que con este momento se relaciona el haber aprendido a leer, hace veintidos o veintitres años; pero no tenemos presente que entre el nacimiento y la muerte siempre vibra y pulsa en nosotros lo vivido entre la última muerte y este nacimiento. Consideremos lo que por el obrar de esas fuerzas ha nacido en la arquitectura y la en la escultura: si lo comprendemos en el jus-

to sentido, también sabremos hacerlo valer en la vida en el justo sentido, e igualmente volveremos a adquirir el sentimiento para la poesía que transforma la prosa, imprimiéndole el ritmo, el tacto, la rima, con aliteración y asonancia, lo que en el marco de la vida prosaica se considera como una cosa superflua. La manera de ese sentir la uniremos adecuadamente con el núcleo de nuestro ser inmortal con que pasamos por el portal de la muerte. Diremos: nadie podría hacerse poeta, si en todos los hombres no estuviere escondido lo que realmente capacita al poeta para su creación: la fuerza que sólo después de la muerte aparece exteriormente viviente, pero que ya ahora está en nosotros.

Esto significa que lo suprasensible se hace presente en la conciencia común, la que deberá ampliarse de nuevo, si la humanidad no ha de hundirse más y más en el abismo en que ha caído porque la conciencia ha quedado restringida y en realidad sólo vive en lo que transcurre entre el nacimiento y la muerte, y a lo sumo se deja predicar meras palabras acerca de lo que existe en el mundo suprasensible.

Vemos que siempre se toca la ciencia espiritual, cuando se habla de las más importantes necesidades culturales del presente.

LA PSICOLOGIA DE LAS ARTES

Dornach, 9 de abril de 1921

Puedo decir que durante toda la vida he luchado por contestar la pregunta cómo se debe hablar sobre el arte, y ahora me permito tomar como punto de partida hablar de dos etapas dentro de las cuales he tratado de detenerme un tanto en esa lucha. La primera vez fue cuando a fines de la década de 1880 tuve que dar en Viena la conferencia "Goethe como inspirador de una nueva estética". Con lo que en aquel momento quería decir sobre la naturaleza del arte me sentía como un hombre con la intención de hablar, pero que en realidad está mudo y tiene que expresar sus pensamientos mediante gestos. Pues ciertas situaciones de la vida de aquel tiempo insinuaban hablar de la naturaleza del arte sobre la base del juzgamiento filosófico. Después de la filosofía de Kant yo había estudiado profundamente la de J. F. Herbart (1776-1841), y el herbartianismo se me presentaba en Viena a través de una personalidad representativa, en el estético **Robert Zimmermann** (1824-98). Este filósofo había escrito, hacía ya mucho tiempo, su importante libro "La historia de la estética como ciencia formal", y también había presentado al mundo su escrito sistemático sobre "La estética como ciencia formal". Yo había estudiado con exactitud lo que en este campo tenía que decir al mundo Robert Zimmermann, el estético herbartiano. Más tarde, en las clases de la Universidad de Viena, tenía ante mí a este herbartiano representativo. Al conocerle entonces personalmente me

quedé entusiasmado de la ingeniosa, íntima y excelente personalidad de Robert Zimmermann. Lo que de él irradiaba me influía profunda simpatía. Puedo decir que a pesar de que toda la figura de Robert Zimmermann tenía algo muy formal, veía yo con agrado ciertas cosas dentro de tal formalidad, porque me impresionaba lo particularmente simpático de la manera como esa personalidad aparecía debido al singular matiz que el idioma alemán adquiere en quienes lo hablan según el matiz germano-bohemio, o bien del modo de hablar alemán de Praga. El dialecto alemán de Praga de Robert Zimmermann me lo hacía sentir sumamente simpático cuando —dado que ya entonces yo me ocupaba intensamente de la "Teoría de los colores" de Goethe— él me decía: "¡bah! como físico no se puede tomar en serio a Goethe. A un hombre que ni llegó a comprender a Newton, no se le puede tomar en serio como físico". Pero lo expresado por el contenido de esta frase desaparecía para mí totalmente tras la manera graciosa de decirlo Robert Zimmermann. Tal adversario me era sumamente simpático.

Pero también llegué a conocer a Robert Zimmermann cuando él hablaba como herbartiano desde la cátedra. Cabe decir también que en tal situación desaparecía enteramente, en sentido estético, el hombre amable y simpático; y el hombre Robert Zimmermann se convertía plenamente en herbartiano. Al principio no veía bien lo que significaba la manera de como este hombre entraba por la puerta, subía al estrado, ponía su fino bastón, se quitaba el saco de una manera extraña, cómo se acercaba a la silla, se sentía, se quitaba los anteojos, se detenía un momentito, dirigía los expresivos ojos, libres de los anteojos, hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia el espacio sobre los muy escasos oyentes, todo esto de la misma manera extraña y, por de pronto, causando una impresión notable. Pero como yo, desde hacía tiempo, me había dedicado intensamente a leer los escritos de Herbart, comprendí en seguida de qué se trataba y me decía: ciertamente, se pasa por la puer-

ta de un modo herbartiano, se pone el fino bastón, se quita el saco, se pasea la mirada libre de anteojos por el espacio de los oyentes, todo esto de un modo herbartiano. Y Robert Zimmermann, con su tan simpático dialecto de Praga, comenzaba entonces a hablar sobre filosofía práctica y, efectivamente, también el idioma alemán de Praga alquiría la forma de la estética herbartiana.

Esto lo veía claramente y desde el punto de vista subjetivo de Zimmermann me conducía a comprender el por qué en la primera hoja de su estética figuran como divisa las siguientes palabras de Schiller, las que por cierto en la estética de Robert Zimmermann están transfiguradas en sentido herbartiano: En la aniquilación de la materia por la forma reside el verdadero secreto del gran artista - pues yo había observado que el tan amable, simpático y en todo su ser gracioso hombre aparecía aniquilado en cuanto a su contenido para reaparecer en la cátedra en forma herbartiana. Esto fue para la psicología de las artes una impresión muy importante.

Si se comprende que se puede dar semejante característica, incluso cuando se siente afecto, no se tomará mal la expresión de la que ahora quiero servirme, esto es que pido a Robert Zimmermann, a quien he venerado muchísimo, que me perdone el haber usado la palabra "Antroposofía" que él emplea en un libro para caracterizar una figura de papel maché, construida de abstracciones lógicas, estéticas y éticas; que me perdone el haber usado dicha palabra para hablar científicamente sobre el ser humano espiritual-anímico; mientras que Robert Zimmermann ha dado el título "Antroposofía" a su libro en que él ha realizado el procedimiento que acabo de describir.

Para pronunciar mi conferencia sobre "Goethe como inspirador de una nueva estética" tuve que librarme de la citada experiencia por la que en cierto modo lo artístico aparecía vertido dentro de una forma sin

contenido. Podía aceptar lo plenamente justificado de la concepción de Zimmerman de que en el arte lo tenemos que ver, no con los contenidos, no con el qué, sino con lo que a través de la fantasía, y de las fuerzas creadoras humanas se hace del contenido de lo que se observa. Y la filosofía de Herbart también ha adoptado la forma (no el sentido) de los escritos de Schiller. Yo podía comprender lo muy justificado de tal tendencia, pero a pesar de ello tenía que reparar en que aquello que de tal manera la verdadera fantasía puede alcanzar a crear como forma, debe elevarse para aparecer en la obra de arte con la característica que provoque una impresión similar a la que se recibe del mundo de las ideas. Espiritualizar lo que el hombre percibe, elevar lo sensible a la esfera del espíritu, no aniquilar el espíritu por la forma: en esta necesidad consistía lo acogido a través de un fiel estudio de la estética herbartiana, y en tal sentido trataba de librarme en aquel momento.

Pero habían influido otros elementos más. Un filósofo de aquella época, **Eduard von Hartmann**, a quien yo quería tanto como a Robert Zimmermann, apreciándole especialmente por su calidad humana; él también ha publicado en aquel tiempo escritos sobre estética, partiendo de un pensar parcialmente parecido, pero además en otro sentido que Robert Zimmermann. Igualmente en este caso espero que la objetividad que me guía no se interprete como falta de amor. La estética de Eduard von Hartmann puede caracterizarse diciendo que a las artes que en realidad le eran bastante ajenas, él les quitaba algo, llamándolo luego la apariencia estética, procediendo más o menos como si a un hombre vivo se le quitase la piel. Y después de tal procedimiento, es decir, después de haberles quitado a las artes vivientes la piel, la empleaba para hacer su estética. Por consiguiente, no parece extraño que debido al duro tratamiento por el estético, tan ajeno a las artes, dicha piel se haya transformado en cuero.

Esto fue lo segundo de lo cual tuve que librarme entonces. Y como matiz anímico-espiritual de mi conferencia traté de hacer dominar lo que quisiera llamar: Si la filosofía quiere hablar sobre las artes, en cierto sentido tiene que poseer la abnegación de ser mudo y de contentarse con eludir mediante gestos a aquello en que, hablando, la filosofía jamás puede penetrar enteramente; y ante lo cual, como algo impenetrable, debe detenerse, aludiendo a lo esencial, cual un observador mudo.

Con este estado de ánimo, caracterizándolo psicológicamente, pronuncié mi conferencia sobre "Goethe como inspirador de una nueva estética".

Más tarde me vi frente a la tarea de detenerme una vez más en el camino para contestar la pregunta caracterizada al comienzo de esta conferencia. Esto ocurrió al hablar para los miembros de la Sociedad Antroposófica sobre "La esencialidad de las artes". Debido al carácter del ambiente no podía entonces hablar de la misma manera, sino que me proponía hablar dentro del marco de la vida artística misma. Sobre el arte, me proponía hablar de un modo artístico. También era consciente de encontrarme en la orilla opuesta a la situación imperante al pronunciar mi conferencia sobre "Goethe como inspirador de una nueva estética". En la nueva situación hablé pues de tal manera que cuidadosamente se evitaba el caer en formulaciones filosóficas, porque el caer en la característica filosófica lo sentía como un quitar a las palabras la naturaleza esencial del arte. La falta de lo artístico en el mero concepto vibraba entonces en las fuerzas que forman el modo de hablar. Tal estado de ánimo me conducía a hablar sobre las artes en sentido psicológico, evitando estrictamente el deslizarse hacia la formulación filosófica. En esta conferencia me incumbe hablar sobre la psicología de las artes.

Después de haber vivido íntimamente en las dos

etapas anteriores no es fácil, por cierto, entrar en la tercera. Y por esta razón me he decidido a orientar la contemplación hacia la vida, buscando el punto a través del cual la consideración de lo artístico pueda penetrar en la vida. Efectivamente, descubrí como algo naturalmente dado, al amable romántico **Novalis** (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). Y si después de haber dirigido la mirada sobre Novalis, hago la pregunta: ¿En qué consiste lo poético? ¿Cuál es el contenido de la vida poética en esa forma peculiar de la experiencia artística? —entonces tengo ante el alma la viviente figura de Novalis. Es notable observar que Novalis nace para el mundo con singular sentimiento fundamental, un sentimiento que durante todo el curso de su vida física le eleva sobre la realidad prosaica exterior. Hay algo en esta personalidad que como dotado de alas se cierne, en esferas poéticas, por encima de la prosa de la vida. Es algo que ha vivido entre los hombres como si una vez en un instante del acontecer universal quisiese decir: así vive lo verdaderamente poético dentro de lo físico-sensible exterior. Vemos que esta personalidad de Novalis entra en la vida y llega a tener espiritualmente verdaderos lazos de amor con una niña de doce años, Sophie von Kühn. Y el amor a esta niña, aún sin madurez sexual, encuentra su expresión a través de la más sublime poesía, poesía de tal índole que jamás induce a considerar esta relación amorosa en un sentido sensual-real. Pero en este amor de Novalis a Sophie von Kühn vive todo el fervor del sentimiento humano que se experimenta cuando el alma se cierne libremente, como en esferas poéticas, sobre la realidad prosaica: todo el fervor de tal sentimiento vive en el amor de Novalis a Sophie von Kühn. Y esta niña muere dos días después de haber cumplido 14 años, en el momento en que la realidad de la vida física toca a otros hombres tan fuertemente que ellos descienden a la sexualidad de la vida física. Antes de producirse en ella tal acontecer Sophie von Kühn es elevada a los

mundos espirituales, y por la fuerza de una conciencia más profunda de la que hasta entonces había sido su conciencia instintivo-poética, Novalis en cierto modo se decide a seguir a Sophie von Kühn al otro mundo, por la fuerza de su alma. Vive con ella que ya no está en el mundo físico. Y personalidades que después de aquel tiempo observaron a Novalis con el más íntimo sentir, dicen que él, al andar en la tierra como ser viviente, fue como un ser alejado de los mundos espirituales quien habla con lo que no está en la tierra y que en realidad no forma parte de la misma. Y Novalis mismo tiene la sensación de encontrarse en esa realidad poética, no prosaica, de tal manera que lo que otros hombres sólo consideran como dominio sobre las fuerzas exteriores; esto es, la plena expresión de la voluntad que se ejerce sobre la realidad, para él ya aparece dentro del mundo ideal-poético y para caracterizar su concepto de la vida, él habla de un "idealismo mágico".

Si después se trata de comprender todo lo que fluyó de esta maravillosa alma de Novalis, la que pudo amar sin tocar la realidad exterior, quiere decir que pudo vivir con lo que efectivamente se le arrancaba antes de haber alcanzado una determinada etapa de la realidad exterior, todo esto nos da la más pura expresión de lo poético. Y una pregunta psicológica se contesta simplemente al estudiar lo profundo de la corriente artística de la creación poética que fluye de los escritos poéticos y prosaicos de Novalis.

Esto da una impresión notable. Al estudiar de tal manera psicológicamente y según la realidad de la vida de Novalis, la profunda naturaleza de lo poético, se tiene la impresión como si Novalis hubiera provenido de esferas espiritual-anímicas, trayendo consigo lo que cubre de resplandor la vida prosaica exterior. Se tiene la impresión de que a este mundo haya descendido una alma trayendo consigo lo espiritual-anímico en su forma más pura de modo que así pudo espiritualizar todo el cuerpo

y acoger en el estado espiritual del alma, el espacio y el tiempo de tal manera que, quitándose su naturaleza exterior, el espacio y el tiempo volvieron a aparecer poéticamente en el alma de Novalis. La poesía de Novalis se presenta como un devorar el espacio y el tiempo.

Se nota que con la fuerza del alma y el espíritu la poesía entra en el mundo, y por su fuerza se incorpora en el espacio y el tiempo, pero ella se sobrepone al espacio y el tiempo, haciéndolos derretir por la fuerza del alma humana, y en este derretirse del espacio y el tiempo por la fuerza del alma humana reside la psicología de la poesía. Pero a través de ese proceso del derretirse de espacio y tiempo, impera algo en Novalis que en ello actuaba como un elemento fundamental. Se lo puede percibir por todo lo que Novalis reveló al mundo, y esto nos induce a decir: se puso de manifiesto lo que es alma y lo que es espíritu, para mantener su carácter poético y, por el apoderarse del espacio y el tiempo, derretirlos poéticamente. Pero como fondo de lo anímico quedó por lo pronto algo que se halla en lo más profundo del alma humana, tan profundo que se lo puede descubrir como fuerza creadora, pues configura las más profundas condiciones internas del organismo humano mismo, viviendo y creando como alma en lo más íntimo del ser humano. En todo lo poético de Novalis vivió lo musical como elemento fundamental, lo musical, el mundo artístico de los sonidos que se manifiesta como proveniente de la armonía de los mundos, la que también es la fuerza cósmica artística creadora en lo más íntimo de la entidad humana.

Si se trata de penetrar en la esfera humana en que lo espiritual-anímico actúa lo más íntimamente, se descubre en el hombre un obrar musical que da motivo para decirse: antes de que el músico haya transmitido al mundo sus sonidos, el ser musical mismo ha penetrado el ser del músico, incorporándole y formando primero lo musical en su ser humano, y el músico revela

eso que primero la armonía de los mundos inconscientemente ha colocado en las profundidades de su alma; y a ello se debe el misterioso efecto de la música, como asimismo el que, para expresarlo con palabras, sólo se puede decir: lo musical expresa el sentimiento humano más íntimo.

Contemplando la poesía de Novalis, después de haberse preparado para juzgarla sobre la base de las experiencias correspondientes, se capta algo que se puede llamar la psicología de la música.

Esto nos conduce a dirigir la mirada sobre el instante de la muerte de Novalis a los veintinueve años de su vida. Novalis murió libre de dolores, pero entregado al elemento que durante toda su vida resonaba a través de su obra poética. Mientras él estuvo muriendo, su hermano debió tocar el piano, y el elemento que él había traído consigo, para hacerlo resonar a través de su poesía, volvió a recogerle al pasar de la realidad prosaica al mundo espiritual. Novalis murió a los acordes del piano a la edad de ventinueve años, yendo a la patria musical que al nacer él había abandonado en el pleno sentido de la palabra, para traer al mundo lo musical de la poesía.

Pienso que de esta manera, partiendo de la realidad, se penetra en la psicología de las artes. Hay que emprender el camino de un modo íntimo y sutil, no de un modo esquelético por medio de formas filosóficas abstractas, ni por el pensar racional en el sentido herbartiano, ni tampoco por medio de formas filosóficas que en el sentido de Gustavo Fechner (1801-1881), no son más que un hueso de la observación exterior de la naturaleza.

He aquí a Novalis: Ha salido de lo musical, para hacer resonar lo musical a través de lo poético. derritiendo con lo poético el espacio y el tiempo, no habiendo tocado en el idealismo mágico el espacio y el tiempo, volviendo a entrar en la espiritualidad musical.

Puede surgir entonces la pregunta: Si Novalis hubiese tenido una organización física para vivir por más

tiempo; si lo que por el obrar en íntima psicología activa, a través del alma y espíritu humanos ha resonado musicalmente y hablado poéticamente, no hubiese regresado, a la edad de veintinueve años, a la patria musical, sino que, gracias a una organización corporal más robusta, hubiese seguido viviendo: ¿qué habría alcanzado esta alma? ¿En qué habría entrado esta alma, si hubiese tenido que permanecer dentro de la realidad prosaica la que ella ha abandonado en el momento en que todavía fue posible regresar al mundo musical no espacial, sin entrar en contacto con el espacio y el tiempo exteriores?

No es mi intención dar una respuesta teórica; antes bien, quisiera dirigir la mirada sobre la realidad, la que efectivamente se presenta, la realidad que también se ha desarrollado en el curso de la evolución humana. Cuando Goethe había llegado a la edad en que Novalis, después de una vida compenetrada de lo musical-poético, dejó el mundo físico, surgió en el alma de Goethe el más profundo anhelo de penetrar en aquel mundo artístico que ha alcanzado el más sublime desarrollo del ser que se expresa en el espacio y el tiempo. A la misma edad se manifestó en Goethe el anhelo fervoroso de viajar hacia el Sur para que en las obras de arte de Italia pudiera percibir algo de aquello en que se basaba un arte que supo incorporar lo artístico genuino en las formas del espacio y del tiempo, principalmente en las formas del espacio. Y al encontrarse Goethe ante las obras de arte italianas y ante lo que desde el espacio habla no solamente a los sentidos, sino al alma humana, se arrancó de su pecho el pensamiento: aquí se llega a comprender que los griegos, cuyo modo de crear él creía reconocer en esas obras de arte, hacían sus creaciones como la naturaleza hace las suyas, según las leyes de creación de la naturaleza misma, las que él estaría entonces por descubrir. Y frente a lo anímico y lo espiritual que él tenía ante sí en las formas del espacio, se

le arrancó el sentimiento religioso: aquí hay necesidad, aquí está Dios.

Antes de viajar hacia el Sur, Goethe, conjuntamente con J. G. Herder (1744-1803) a través de la filosofía de Spinoza, había buscado a Dios, por la manifestación espiritual-anímica dentro del mundo físico-sensible. Después le había quedado el estado de ánimo que le había inducido a buscar a Dios, conjuntamente con Herder, en el Dios de Spinoza, pero no había alcanzado la satisfacción. Lo que él ha buscado en la filosofía de Spinoza sobre Dios, resurgió en su alma al encontrarse ante las obras de arte en las cuales él creía redescubrir el arte griego en el espacio, y en ese momento se le arrancó la sensación: aquí hay necesidad, aquí está Dios.

¿Qué es lo que Goethe ha sentido? Evidentemente, él ha sentido que lo creativo en las obras de arte griegas de la arquitectura y la escultura, ha sido lo que en el hombre vive como lo espiritual-anímico, lo que como creación quiere manifestarse en el espacio, lo que se abandona al espacio, y cuando aparece como pintura, se abandona también, especialmente, al tiempo. Por su modo de actuar, Goethe a su vez ha expresado psicológicamente lo que forma el polo opuesto a la vida de Novalis. Goethe ha experimentado que, cuando el hombre, penetrando en lo más íntimo de su ser dentro del espacio y el tiempo, trata de permanecer en lo poético-musical, el espacio y el tiempo se derriten en la captación humana. Goethe también ha experimentado que, cuando el hombre, esculpiendo, hace aparecer en el espacio lo espiritual-anímico de su ser, lo espiritual-anímico no hace derretir lo espacial y lo temporal, sino que con amor se abandona a lo espacial y lo temporal, de modo que a través de éstos reaparece, objetivado, lo espiritual-anímico. El modo de como el espíritu y el alma del hombre, sin que se limiten a la captación sensible, y sin quedar detenidos en el ojo, se dirigen hacia afuera, con el fin de penetrar debajo de la superficie de los objetos, y para crear la arquitectura, como asimismo la escultura,

empleando las fuerzas que actúan debajo de dicha superficie, lo sintió Goethe en aquellos momentos que le conducían a exclamar: aquí hay necesidad, aquí está Dios. Esto contiene todo lo que en virtud de la existencia divino-espiritual se halla en el inconsciente humano, y que el hombre comunica al mundo sin detenerse en el abismo en que se halla, formado por sus sentidos, entre sí mismo y el mundo. Esto corresponde a lo que el artista experimenta en su trabajo si logra impregnar, esculpir, hacer penetrar lo espiritual-anímico en las fuerzas que se hallan bajo la superficie de la existencia física.

¿Qué es lo que psicológicamente hace que en Novalis se nos presenten las fuerzas creadoras musical-poéticas? ¿Qué es lo que se nos presenta en Goethe y que le induce a sentir en las artes plásticas la más plena necesidad de la creación de la naturaleza; a sentir en las obras de arte espaciales, materiales, la necesidad absolutamente no libre, que rige en la creación de la naturaleza? ¿Qué es lo que, a pesar de sentir la necesidad, le induce a decir: aquí está Dios?

En ambos polos, en Novalis y en Goethe, encontrándose en uno de los polos el punto que indica el camino para la comprensión psicológica de lo poético y lo musical, en el otro polo el punto que orienta hacia la comprensión psicológica de lo plástico-arquitectónico: en ambos polos se produce un sentimiento que en el ámbito del arte se experimenta en el alma, y frente al cual surge el más importante de los deberes reales, esto es, de llevarlo también exteriormente al mundo: el sentido de la libertad humana.

En lo que comúnmente se experimenta espiritual-físico-sensorialmente, lo espiritual-anímico influye sobre la organización de los sentimientos y después hace penetrar en éstos lo que se presenta como realidad físico-material exterior; y en los sentidos se encuentra esta realidad con la existencia espiritual-anímica interior, y establece la misteriosa conexión que tan problemática

es para la fisiología y la psicología. Pero cuando alguien nace a la vida con la predisposición profundamente poético-musical, que después se mantiene en sí mismo tan firmemente que quiere pasar por el portal de la muerte a los acordes de la música, resulta que lo espiritual-anímico no penetra hasta los golfos de los sentidos, sino que anima y espiritualiza todo el organismo, haciendo del mismo en cierto modo un órgano sensorio total, y colocando en el mundo a todo el hombre, tal como por lo común sólo actúan el ojo o el oído individualmente. Lo espiritual-anímico se detiene entonces en el interior del hombre, y así, cuando lo espiritual-anímico se pone en relación con el mundo material exterior, no se acoge el espacio y el tiempo en su realidad prosaica, sino que éstos se derriten para la captación humana. Esto ocurre en uno de los polos: el alma vive de un modo poético-musical libremente, puesto que está organizada de tal manera que en su captación hace derretir la realidad del espacio y el tiempo. El alma vive en libertad sin tocar el suelo de la existencia físico-prosaica, pero en una realidad que no se puede experimentar aquí abajo en la realidad prosaica.

En el otro polo el alma y lo espiritual del hombre viven de un modo parecido a como vivían en Goethe: lo anímico y lo espiritual en este polo son tan fuertes que no solamente penetran lo físico-corporal del hombre hasta los golfos de los sentidos sino que penetran a través de los sentidos y se extienden más allá de los mismos. Yo diría que en Novalis hay una espiritualidad anímica tan sutil que no alcanza la plena organización de los sentidos; en cambio, en Goethe hay una espiritualidad anímica tan fuerte que se abre camino a través de la organización de los sentidos y, traspasando los límites de la epidermis, se sumerge en lo cósmico, y por lo tanto tiene el anhelo de llegar a la comprensión de aquellas artes que llevan lo espiritual-anímico a lo espacial-temporal. Debido a ello, esta espiritualidad está

organizada de tal manera que con lo que trasciende los límites de la epidermis humana, tiende a sumergirse en el espacio de carácter anímico de la escultura y en forma espacial de carácter espiritual de la arquitectura, y en lo que alude a las fuerzas que como fuerzas del espacio y del tiempo ya tienen un carácter más íntimo, las que, no obstante, pueden emplearse exteriormente en el arte pictórico.

Resulta pues que también en este último sentido se trata de un liberarse de la necesidad, un liberarse de lo que el hombre es cuando lo espiritual y lo anímico quedan detenidos en los golfos de los sentidos. Liberación en lo poético-musical: tiene en sí libertad, pero vive de tal manera que no toca el suelo de lo sensible. Liberación en lo que se experimenta en las esferas escultórica, arquitectónica, pictórica: sí, pero libertad a través de tal fuerza que, si la misma quisiera expresarse de otro modo que artísticamente, aniquilaría la existencia físico-sensible exterior, porque lo artístico se sumerge debajo de la superficie sensible.

Lo expuesto se siente cuando se considera con la justa comprensión lo enfáticamente expresado por Goethe sobre sus ideas sociales en su libro "Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister". Lo que, si se quiere darle forma libremente, no se lo puede hacer entrar en la realidad, se expresa a través de lo musical-poético, lo que, al concebirlo, no se lo debe elevar a la realidad de la representación físico-sensible, si se quiere evitar la aniquilación de la realidad exterior, lo que hay que dejar en el estado de lo labrado, según las fuerzas espaciales y temporales, en la mera formación de la madera, porque de otro modo aniquilaría lo orgánico que no tolera aquello, esto es lo que llega a ser lo escultórico, lo arquitectónico.

No es posible comprender la psicología de las artes si no se comprende que las cualidades anímicas del escultor y del arquitecto tienen que ser superiores a las de la

vida común. No es posible comprender lo poética-musical, si no se capta lo superior que vive en lo espiritual-anímico de un hombre quien no puede dejar llegar a lo físico-sensible esa superioridad espiritual de la organización física, sino que libremente ha de retenerla detrás de lo físico-sensible. La liberación es lo que se experimenta en la verdadera captación de las artes: un experimentar de la libertad hacia la polaridad de sus contrastes.

En el hombre está en quietud lo que se percibe como su figura, por la que en la realidad de la vida humana se manifiesta el movimiento. En la figura humana se compenetran, de adentro la voluntad, de afuera la percepción, y la figura humana es, por de pronto, la expresión exterior de dicha compenetración. El hombre vive no libre cuando la voluntad despertada en su interior para hacer un movimiento, tiene que detenerse ante la esfera en que rige la percepción. Tan pronto que el hombre puede ser consciente de la totalidad de su ser, surge en él el sentimiento viviente: En ti mismo vive más de lo que mediante tu organización neurosensoria puedes despertar en ti, en tu relación con el mundo.

Esto conduce a la necesidad de poner en movimiento la figura humana quieta, la que es la expresión de aquella condición normal; darle tales movimientos que llevan la forma de la figura humana misma en el espacio y en el tiempo. Nuevamente se trata de una lucha del alma con el espacio y el tiempo. Si se trata de darle la expresión artística, se va generando, entre lo musical poético y lo escultórico-arquitectónico-pictórico, el arte de la euritmia.

Creo que cuando se trata de hablar sobre las artes y sobre lo artístico —lo que con todo no será más que un balbucear— en cierto modo se debe permanecer dentro de las artes mismas. Creo que no solamente allí afuera, entre el cielo y la tierra, se halla mucho que

la filosofía humana, tal como generalmente piensa, no lo podrá imaginar, sino que en el interior humano se halla lo que en el armonizarse de las condiciones respectivas conduce a la liberación, primero dentro de lo artístico hacia los referidos dos polos. También creo que no es posible comprender lo artístico psicológicamente, si se lo quiere captar en lo anímico normal, sino que sólo se lo puede comprender en lo espiritual-anímico superior a lo anímico normal, con predisposición para los mundos suprasensibles.

Si se contemplan genios artísticos tan eminentes como lo son Novalis y Goethe, creo que se nos revelan fenomenalmente, en el ámbito de la realidad, los secretos de la psicología de las artes. Schiller lo ha sentido profundamente cuando con respecto al genio de Goethe expresó las palabras: Sólo por la aurora de lo bello se penetra en el país del conocimiento. Dicho de otro modo: Sólo por el unirse artísticamente con la plenitud del alma humana se ascenderá a las regiones de de la esfera a que el conocimiento aspira. También hay una bella palabra; creo que es la expresión de un artista: ¡Labra, artista; no hables!, pero una palabra contra la cual —ya que el hombre es un ser que habla— hay que pecar. Mas aunque es verdad que se debe pecar contra tal palabra: labra artista, no hables, creo que también es cierto que tal pecado exige una reconciliación en el sentido de que siempre cuando se quiere hablar sobre las artes, cada vez hay que tratar de crear en el hablar. Labra, artista; no hables; y si tú, como hombre, tienes que hablar sobre las artes, trata de hablar creando, de crear hablando.

Este libro se terminó de imprimir el 28 de febrero de 1987, en los talleres de Artes Gráficas Negri S.R.L., Chacabuco 1038, Buenos Aires.
República Argentina